নুর, ভির্জিল ও কার্মেনের জন্য

সূচি

চিত্রসূচি

৭২ পৃষ্ঠার পর :

- 'সুসমাচার প্রচার' (*L' Annonciation*)। অফিস, ফ্লোরেন্স।
- 'ম্যাজাইদের অনুরাগপ্রদর্শন' (*L'Adoration des Mages*)। অফিস, ফ্লোরেন্স।

১০৪ পৃষ্ঠার পর :

- 'বেনোয়া মাদোনা', হার্মিটেজ সংগ্রহালয়, লেনিনগ্রাদ।

১১২ পৃষ্ঠার পর :

- 'সন্ত আন, কুমারী ও শিশু'। লুভ্র সংগ্রহালয়, পারী।
- খ্রিস্টের দীক্ষা, ভেরোক্কিওকৃত। অফিস, ফ্লোরেন্স।

১২০ পৃষ্ঠার পর :

- ভালুকের থাবার ব্যবচ্ছেদ। উইন্ডসর রয়্যাল লাইব্রেরি (১২৩৭২ সম্মুখপৃষ্ঠা)।
- সঙ্গমের শারীরতত্ত্ব, পাকপ্রণালীর স্টাডি, পুরুষাঙ্গের ব্যবচ্ছেদচিত্র। উইণ্ডসর রয়্যাল লাইব্রেরি (১৯০৯৭ পশ্চাৎপৃষ্ঠা)।

১২৮ পৃষ্ঠার পর :

- নারীর জননাঙ্গের শারীরতত্ত্ব এবং পায়ুছিদ্রের স্টাডি। উইণ্ডসর রয়্যাল লাইব্রেরি (১৯০৯৫ সম্মুখপৃষ্ঠা)।
- পুরুষের স্কন্ধের শারীরতত্ত্ব। উইন্ডসর রয়্যাল লাইব্রেরি (১৯০০৩ সম্মুখপৃষ্ঠা)।

১৫২ পৃষ্ঠার পর :

- জিনেভ্রা বেঞ্চির প্রতিকৃতি। ন্যাশনাল গ্যালারি, ওয়াশিংটন।
- 'লা চেন' (নৈশভোজ)। সান্তা মারিয়া দেল্লে গ্রাৎসিয়ে মঠ, মিলান।

১৬০ পৃষ্ঠার পর :

- নারীর মুখ্য অঙ্গপ্রত্যঙ্গের ব্যবচ্ছেদ। উইন্ডসর রয়্যাল লাইব্রেরি (১২২৮১ সম্মুখপৃষ্ঠা)।
- জিনেভ্রা বেঞ্চির হাতের স্টাডি। উইন্ডসর রয়্যাল লাইব্রেরি (১২৫৫৪)।
- লেদার মস্তকের স্টাডি। উইন্ডসর রয়্যাল লাইব্রেরি (১২৫১৮)।

১৭৬ পৃষ্ঠার পর :

- যুদ্ধযন্ত্রের ইউটোপিয়া—গোলাবর্ষী রথ, অশ্বারোহী-চালিত আক্রমণযন্ত্র। ব্রিটিশ মিউজিয়াম, লন্ডন।
- দ্বিতল নগরীর প্রকল্প। বিবলিওতেক দ্য ল্যাঁস্তিত্যু (পাণ্ডুলিপি বি ১৬ সম্মুখপৃষ্ঠা), পারী।

১৮৪ পৃষ্ঠার পর :

- 'প্রস্তরময় স্থানে কুমারী' (*La Vierge aux Rochers*—Madonna on the Rocks)। লুভ্র সংগ্রহালয়, পারী।

১৯২ পৃষ্ঠার পর :

- 'সন্ত জাঁ বাপতিস্ত'। লুভ্র সংগ্রহালয়, পারী।
- সঙ্গীতকারের প্রতিকৃতি। পিনাকোতেক আমব্রোজিয়েন, মিলান।
- নগরীপ্রাকারের স্টাডি। বিবলিওতেক আমব্রোজিয়েন (কোদেক্স আতলান্তিকাস, ৪৮ সম্মুখপৃষ্ঠা), মিলান।

২০৮ পৃষ্ঠার পর :

- স্প্রিং ও শিকল। বিবলিওতেক আমব্রোজিয়েন (কোদেক্স আতলান্তিকাস, ৩৫৭ সম্মুখপৃষ্ঠা), মিলান।
- একাধিক গোলাবর্ষী কামান ও অগ্ন্যাস্ত্র। বিবলিওতেক আমব্রোজিয়েন (কোদেক্স আতলান্তিকাস, ৫৬ পশ্চাৎপৃষ্ঠা), মিলান।
- স্প্রিং-এর রেগুলেটর। বিবলিওতেক নাসিওনাল, মাদ্রিদ।
- ডোডেকাহেড্রন—লুচা পাচিওলির 'দে দিভিনা প্রোপোরসিওনে'র অলংকরণ, লিওনার্দোর একটি চিত্রের অনুকৃতি। বিবলিওতেক ত্রিভুলচিয়েন, মিলান।

২১৬ পৃষ্ঠার পর :

- ব্রোঞ্জের অশ্বের ছাঁচের জন্য লৌহজালকের পরিকল্পনা চিত্র। বিবলিওতেক নাসিওনাল (II ১৫৭ সম্মুখপৃষ্ঠা), মাদ্রিদ।
- দর্শনেন্দ্রিয়ের শারীরতত্ত্ব। উইন্ডসর রয়্যাল লাইব্রেরি (১২৬০৩)।
- মুখোশ ও মুখ (প্রতীকী?)। উইন্ডসর রয়্যাল লাইব্রেরি (১২৭০০ পশ্চাৎপৃষ্ঠা)।
- উৎসবের পোশাক পরিকল্পনা। উইন্ডসর রয়্যাল লাইব্রেরি (১২৫৭৬)।

২২৪ পৃষ্ঠার পর :

- অশ্বের স্টাডি। উইন্ডসর রয়্যাল লাইব্রেরি (১২৩১৭)।
- বাদুড়ের ডানার আকারে পাখনার আর্মেচার বা খাঁচা। বিবলিওতেক আমব্রোজিয়েন (কোদেক্স আতলান্তিকাস, ৩১৩ সম্মুখপৃষ্ঠা), মিলান।

২৪৮ পৃষ্ঠার পর :

- জলের ঘূর্ণির স্টাডি। উইন্ডসর রয়্যাল লাইব্রেরি (১২৬৫৯ পশ্চাৎপৃষ্ঠা)।
- ধ্বংসের দৃশ্যকল্পনা। উইন্ডসর রয়্যাল লাইব্রেরি (১২৩৮২)।

২৬৪ পৃষ্ঠার পর :

- 'বেথলেহেমের তারা' বা অরনিথোগাল। উইন্ডসর রয়্যাল লাইব্রেরি (১২৪২৪)।
- লুচা পাচিওলির প্রতিকৃতি, সম্ভবত জে বারবারিকৃত। মিউজিও নাৎসিয়োনালে দি কাপোদিমন্তে, নেপলস।

২৮৮ পৃষ্ঠার পর :

- জলে নামবার পোশাক ও সমুদ্রের তলায় যুদ্ধ করবার নানা উপকরণ। বিবলিওতেক আমব্রোজিয়েন (কোদেক্স আতলান্তিকাস, ৩৩৩ পশ্চাৎপৃষ্ঠা), মিলান।
- প্যারাশুট। বিবলিওতেক আমব্রোজিয়েন (কোদেক্স আতলান্তিকাস, ৩৮১ পশ্চাৎপৃষ্ঠা), মিলান।
- চারকোনা সিঁড়ির শ্রেণি। বিবলিওতেক দ্য ল্যাঁস্তিত্যু (পাণ্ডুলিপি বি ৪৭ সম্মুখপৃষ্ঠা), পারী।

৩০৪ পৃষ্ঠার পর :

- নেপচুনের ফোয়ারার স্টাডি। উইন্ডসর রয়্যাল লাইব্রেরি (১২৫৭০)।
- স্যান্ত-মারি-দে-নেজ, ১৪৭৩ সাল দিনাঙ্কিত ছবির পশ্চাৎপৃষ্ঠার নিসর্গদৃশ্য, উপরে মাঝামাঝি লিখিত "Io morando dantonio Sono Chontento"। অফিস, ফ্লোরেন্স।

৩২০ পৃষ্ঠার পর :

- লা জোকন্দ। লুভ্র সংগ্রহালয়, পারী।

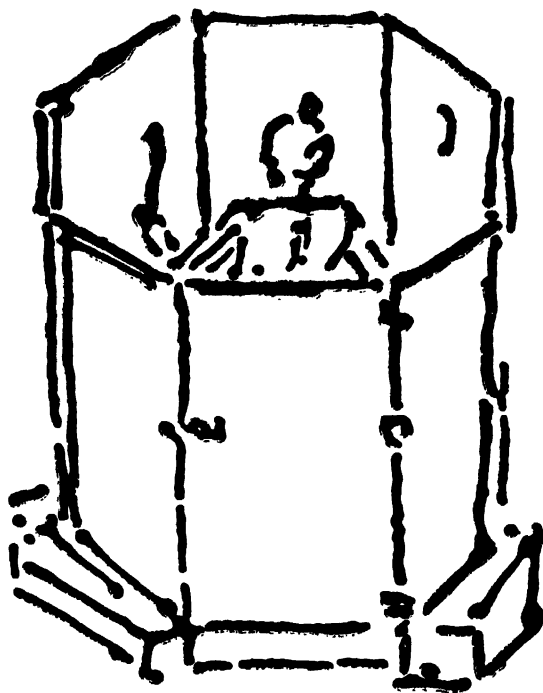
৩২৮ পৃষ্ঠার পর :

- বিড়ালের স্টাডি, ড্রাগনসহিত। উইন্ডসর রয়্যাল লাইব্রেরি (১২৩৬৩)।
- যোদ্ধার মস্তক ('আংঘিয়েরির যুদ্ধ' ছবির প্রস্তুতি স্টাডি) এবং জ্যামিতিক চিত্র।

আলোকচিত্রস্বত্ব

পাঠ্য অংশের বাইরে: ১৮, ৫৬ নং আলোকচিত্র বুইয়োজ; ৩, ১১, ১২, ১৫-১৭, ১৯, ২৫, ৩১, ৫৪ নং আলোকচিত্র জিরোদোঁ; ২৯ নং আলোকচিত্র ব্রিটিশ মিউজিয়াম; ৪, ৫৩ নং আলোকচিত্র 'অফিস', ফ্লোরেন্স; ৬, ৩৩, ৩৬, ৪৪, ৪৯, ৫০ নং আলোকচিত্র বিবলিওতেক আমব্রোসিয়েন, মিলান; ২০, ২২, ২৩, ২৭, ৪৩, ৫৫ নং আলোকচিত্র বিবলিওতেক রয়্যাল, উইন্ডসর; ১১ নং আলোকচিত্র রজের ভিওইয়ে-এর সৌজন্যে প্রাপ্ত।

প্রথম অধ্যায়ের সম্মুখপৃষ্ঠার রেখাচিত্র-র আলোকচিত্র বুইয়োজের সৌজন্যে প্রাপ্ত। অন্যসব রেখাচিত্রের স্বত্ব লেখকের।

রেখাচিত্র ও সারণি-সূচি

লিওনার্দো দা ভিঞ্চি

দর্পণের বৃত্তের ভেতরে মানুষ। পারী, বিবলিওতেক দ্য ল্যাভিত্যু (পাণ্ডুলিপি বি ২৮ সম্মুখপৃষ্ঠা)।

এ ক

আয়নার বলয়

"সেই প্রতিকৃতিই সর্বোৎকৃষ্ট, যাতে ফুটে ওঠে অভ্যন্তরের অনুভূতির আলোড়ন।"

—লিওনার্দো[১]

কোনও এক সন্ত সুয়ের যেখানে লোহা, মর্মর ও রুপো দিয়ে তৈরি তিন পরত শবাধারে শায়িত, সেই দোম ক্যাথিড্রালের চেয়ে খুব দূরে নয় তুরিনের রাজকীয় গ্রন্থাগার। এই গ্রন্থাগারেই রক্ষিত আছে লিওনার্দো দা ভিঞ্চির আত্মপ্রতিকৃতি, যার মৌলিকতা অবিসংবাদিত। প্রতিকৃতিটি লাল চকে আঁকা, মাঝারি মাপের কাগজে (৩৩.৩ সেমি উচ্চতা, ২১.৪ সেমি প্রস্থ), অতি সূক্ষ্ম, অতি পরিণত, যার নীচে, নিশ্চিতভাবেই ষোড়শ শতকের, কিন্তু এক অজ্ঞাতপরিচয়ের হস্তাক্ষরে, লাল চকে লিখিত শিল্পীর নাম, লিওনার্দাস ভিঞ্চিয়াস। এর পরে কালো রঙে জুড়ে দেওয়া হয়েছে— 'পরিণত বয়সে তাঁর স্বকৃত প্রতিকৃতি' (ritratto di se stesso assai vecchio)।[২] শব্দগুলি প্রায় অপাঠ্য হয়ে পড়েছে, কারণ কাগজটি লালচে ছোপে ক্ষতবিক্ষত। বিশেষ কোনও উপলক্ষ ছাড়া যেমন সন্ত সুয়েরকে ভক্তরা আর শ্রদ্ধানিবেদন করতে পারে না, তেমন ভিঞ্চির এই ছবিটির দর্শন পাওয়াও মানুষের কাছে দুষ্কর: সময়ের নিষ্ঠুরতায়, আলোবাতাসের সংস্পর্শে ক্ষতিগ্রস্ত ছবিটি।

বলা চলে এটাই লিওনার্দোর নিয়তি; নিজ মনের সংগোপনে এভাবেই রয়ে যাওয়া, একইসঙ্গে প্রসিদ্ধ ও গোপন, রূপকথার রত্নখণ্ড, অন্ধকারে ছায়ায় আবৃত। তাঁর যে নোটবইগুলিকে কখনও হাতছাড়া করেননি তিনি জীবিতকালে, সেখানে তাঁর করা স্কেচের ফাঁকে ফাঁকে তিনি অভ্যাসবশত লিখে রাখতেন প্রয়োজনীয় মনে হওয়া কিছু কিছু কথা, তাঁর পর্যবেক্ষণের ফলাফল, চিন্তার ফসল, যেন তাঁর খরচের হিসেব রাখছেন। সেইরকম একটি নোটবইতে পাওয়া যায় এই কথা ক'টি, যদিও ওভিদের 'রূপান্তর' বা 'মেটামরফোসিস' গ্রন্থ থেকে ধার করা, 'হে গ্রিকবর্গ, আমার সন্দেহ হয় আমার কীর্তির কতখানি তোমরা বুঝে উঠতে পারবে, যদিও তোমরা তাদের চেনো, কারণ আমি তাদের রচনা করেছি কোনও সাক্ষী ছাড়াই, শুধু রাত্রির অন্ধকারকে সঙ্গী করে।'[৩] এই উক্তিটি আমার মতে লিওনার্দোর জীবন ও কর্মের সারাৎসার।

এই ছায়াচ্ছন্ন অংশটিকে সরিয়ে রেখে, তাকে ছোট করে দেখে, লিওনার্দোর কাছে পৌঁছনো কি আদৌ সম্ভব?

তুরিনের সেই আত্মপ্রতিকৃতিটি বহুলভাবে পুনর্মুদ্রিত ও প্রচারিত; অথচ, আশ্চর্য ব্যাপার হল, মূল ছবিটিকে যেভাবে ফোটোগ্রাফিতে তুলে আনা হয়েছে, ফোটোগ্রাফারের অনুসৃত পদ্ধতির ফলে, দৈর্ঘ্যের দিক থেকে ছবিটি পরিবর্তিত হয়, ফলত বদলে যায় মুখের অভিব্যক্তি— মানুষটাকে অন্যরকম লাগে। ছবির ছাপার মান ভাল করার যতই চেষ্টা করা

হোক না কেন, বেশিরভাগ পুনর্মুদ্রণগুলি মনে হয়, হয়েছে তার পূর্ববর্তী আর একটি মুদ্রণ থেকে। যতটাই মূল ছবিটির থেকে এই পুনর্মুদ্রণগুলো দূরে সরে আসে, যতই এর কোনওটি বলিরেখাগুলিকে গভীরতর করে তোলে, ঠোঁটের একটি তিক্ত, নির্মোহ ভাঁজকে ফুটিয়ে তোলে, নাকের রেখাটি কঠিনতর হয়ে ওঠে (কারও কারও মতে পরে অন্য শিল্পী ওখানে হাত লাগিয়েছেন)[৫] ততই ভুরুতে ফুটে ওঠে বিরক্তি, এক ধরনের নাকউঁচু, অধৈর্য ভাব; যতই কালি ধেবড়ে গিয়ে অস্পষ্ট করে দেয় চোখের মণি, ঠোঁটদুটিকে বিকৃত করে তোলে, আর আমরা পাই আমাদের সামনে এক অস্থিতপ্রজ্ঞ, নড়বড়ে, বিষণ্ণ বৃদ্ধকে; যতই দাগগুলি সরু হয়ে ওঠে, সূক্ষ্ম হয়ে ওঠে, প্রেক্ষাপট সাদা হয়, লাল ছোপগুলি থেকে মুক্ত হয়, গালদুটির গুরুত্ব বাড়ে, নাসাপুট আকৃতিতে বেড়ে ওঠে, দাড়ি ঘনতর হয়, প্রতিকৃতিটি হয়ে ওঠে এক সবল ও প্রাণময় শ্রদ্ধেয় বৃদ্ধের। কোনও এক মুদ্রণে দেখি এক অশান্ত বেদনাকে, আর অন্য কোনওটিতে দেখি শক্তি আর সুস্থতার এক সম্মেলনকে; এটিতে, ক্লান্তি, নির্বেদ ও স্পষ্ট এক নৈরাশ্য, তো ওটিতে, সামান্য ব্যঙ্গ, হয়তো বা বিদ্রুপ।

এ ভারী আশ্চর্যের। এই কারণেই যে, এই সমস্ত বৈশিষ্ট্যই, কোনও-না-কোনওভাবে পরস্পরের সাথে বিনা বাধায় মিলেমিশে সহাবস্থান করছে মূল ছবিটিতে। (যদি বা আদৌ কোনও প্রয়োজন থাকত ওই তুরিনের ছবিটিকে মূল বলে প্রতিপন্ন করার— যাকে কখনও বা আকাদেমি দা ভেনিস-এ রাখা এর ব্যর্থ কপিটির সঙ্গে গুলিয়ে ফেলা হয়েছে— এতে যে সূক্ষ্ম সম্পন্নতা আমরা খুঁজে পাই, তা দিয়েই যথেষ্টভাবে প্রমাণ করা যায় যে এটি কোনও ছাত্রের হাতের কাজ নয়, এবং এটির ঠাঁই হতে পারে লিওনার্দোর শ্রেষ্ঠ কাজগুলির মধ্যেই)।

লাল চকের অন্যতম আবিষ্কারক লিওনার্দো। এ একরকমের লোহাসমৃদ্ধ লালচে রঙের নরম পলল পাথর, যা ন্যুড স্টাডি ও পোর্ট্রেটের পক্ষে খুবই উপযোগী, কারণ শরীরের রঙকে খুব অসামান্যভাবে ফুটিয়ে তুলতে পারে। আবার এর এমন এক সূক্ষ্মতা আছে যা সাধারণ মানের পুনর্মুদ্রণ পদ্ধতিতে আনা অসম্ভব। কাগজের উপর হালকা দাগে রং করলেও মনে হবে, ক[illegible]গুলো যেন উঠে আসছে কাগজের তলদেশ ফুঁড়ে, কাটাকুটি দাগগুলি ছায়াচ্ছন্নতা সৃষ্টি করে সহজেই, এমন এক মসৃণ কোমলতা তৈরি হয় যা তেলরঙে সম্ভব। তা থেকে লিওনার্দো এমন এক মূর্তি সৃষ্টি করলেন যা খুব কোমল, অথচ লাইন বা ফর্মের স্পষ্টতার কোনও হানি হয়নি; একটি চুলও মুছে হারিয়ে যায়নি, অথচ কোনও শুষ্কতা নেই সূক্ষ্ম ডিটেলিং-এ। এখানে এটাও ভাবার যে ভিঞ্চির হাতের টানটোন ('ত্যুর দা ম্যাঁ') প্রায় অননুকরণীয়: ঊনবিংশ শতকের মাঝামাঝি খোদাইশিল্পী কালামাত্তা 'লা জোকন্দ' *(la Joconde)*-কে এনগ্রেভিং-এ তুলে আনতে কম-সে-কম কুড়িটি বছর খরচ করেছিলেন, তাঁর নিজের মতে, মূল ছবিটির সূক্ষ্ম নুয়াঁন্সগুলি তবু তিনি নিখুঁতভাবে আনতে পারেননি।[৬]

আত্মপ্রতিকৃতিটি তারিখহীন, তবে সমালোচকরা এ বিষয়ে একমত যে ১৫১২ নাগাদ এর রচনা। সম্ভবত মিলানে বা রোম যাবার পথে। তখন লিওনার্দোর বয়স প্রায় ষাটের কাছাকাছি। তাঁর জীবনের শ্রেষ্ঠ সময় তিনি পেছনে ফেলে এসেছেন। সে-জীবন হয়তো তাঁর অভিপ্রেত পথে সর্বদা চলেনি (তাঁর নোটবই একথা আমাদের জানায়)। এখন তাঁর স্বাস্থ্য ভাঙছে। রাত জেগে কাজ করার ফলে এবং বয়সের কারণে তাঁর আঁখিতারা দুর্বল হয়েছে।

আত্মপ্রতিকৃতি, লাল চকে অঙ্কিত। বিবলিওতেক এক্স-রয়্যাল, তুরিন।

চশমা না পরে তিনি কাজ করতে পারেন না। মাড়ি হয়ে এসেছে দন্তহীন। ছবিটিতে পাতলা গোঁফের নীচে উপরের ঠোঁট আঁকবার সময়ে তিনি রিলিফ ব্যবহার করে সেই আভাস দিয়ে রেখেছেন। যে ফরাসিদের উপরে তিনি নির্ভরশীল ছিলেন, যাঁদের উপর নির্ভর করত তাঁর ব্যবহারিক নিরাপত্তা, তাঁরাই বিতাড়িত ইতালি থেকে। বারে বারে তাঁর ক্যানভাস বিবর্ণ হয়ে এসেছে, আর তাঁকে নতুন কোনও আশ্রয়ের বা পৃষ্ঠপোষকের খোঁজে বেরোতে হয়েছে। তাঁর অনেক বন্ধুও তো মৃত। কার দিকে ফিরবেন তিনি? কার দিকে তাকাবেন? এই আত্মপ্রতিকৃতির মধ্যে দ্বিতীয় যে বস্তুটি আমাকে আশ্চর্য করে তা হল চোখদুটি। ভারী ও দীর্ঘ ভুরুর ছায়ায় আবৃত চোখদুটির দৃষ্টি আনুভূমিক। সোজা চোখ বরাবর নয়, একটু নীচের দিকে— একটু পাশের দিকে স্থাপিত থাকে দৃষ্টি। রেমব্রাঁর অসংখ্য আত্মপ্রতিকৃতির দৃষ্টি দর্শকের চোখকে সোজাসুজি বিদ্ধ করে প্রায় সম্পূর্ণতায়। রাফায়েল, দ্যুরার, রুবেনস, ভেলাস্কেজ, ইনগ্রেস, কোরো, দ্যলাক্রোয়া, ভ্যান গখ, এইসব চিত্রশিল্পীরা যখনই নিজেকে এঁকেছেন, বিশেষত যেখানে নিজের মূর্তিকে অন্য জিনিসের সাপেক্ষে স্থাপন না করে কেবলই আত্মপ্রতিকৃতি এঁকেছেন, তখন এইভাবেই, সোজাসুজি আনুভূমিক দৃষ্টিপাতকেই তুলে এনেছেন। এঁকেছেন সরাসরি সামনের আয়নার দিকে তাকালে যে চিত্রটি প্রতিফলিত হয়, ঠিক তাই।

লিওনার্দো, মনে হয়, নিজের ওই চেনা প্রতিচ্ছবি নিয়ে খুশি থাকতে চাননি। অনিশ্চয়তার এক সময়ের ভেতর দিয়ে তিনি তখন চলেছেন, এই বয়সেও সবকিছু ফের নতুন করে শুরু করার প্রয়োজন হয়ে পড়েছে। হয়তো তাই নিজেকেও দেখতে চাইলেন এমনভাবে, যেভাবে কখনও দেখেননি। ছিঁড়ে দিলেন অভ্যাসের পর্দা, ভেঙে দিলেন পোজ বা ভঙ্গির চাতুরি। নিজেকে ছবিতে ধরলেন একটু বাঁকাভাবে, পাশ থেকে, কর্মরত অবস্থায়। সম্ভবত এ কাজে তিনি ব্যবহার করলেন আয়নার এক চতুর খেলা: অন্তত পক্ষে তিনটি আয়না। একটি সামনে, একটি একপাশে, অন্যটি পেছনে।* (আসলে আয়না তাঁর খুব প্রিয় এক অনুসন্ধিৎসার বিষয়। ১৫১৩-তে রোমে তিনি প্যারাবোলিক আয়না তৈরির জন্য অনেক সময় ও শক্তি ব্যয় করেছিলেন।) তিনি আত্মমুগ্ধ নন, তিনি নিজের স্টাডি করেছেন অত্যন্ত বৈজ্ঞানিক পন্থায়, বলা যায় সত্যিই নিজেকে আড়াল থেকে লক্ষ করেছেন তিনি। বিষয়টিকে ধরা এবং ছাড়ার ভেতরে রেখেছেন। নিজে বিষয়ের দ্বারা বিক্ষিপ্ত বা স্পৃষ্ট হননি। আবেগমথিত হননি। এক বৃদ্ধের ক্লান্ত বলিরেখাগুলিকে তিনি এতটাই সূক্ষ্ম পর্যবেক্ষণ করেছেন, যেন কোনও অপরিচিতের মুখ। অথচ সেই বৃদ্ধ তিনি নিজে।

ছবিটির রহস্যময় শক্তি বোধহয় আসে সেই জায়গা থেকেই। নিজের জীবন সম্বন্ধে লিওনার্দো একটি বক্তব্য রাখলেন। অথচ তা করলেন নিজের পেনসিলের ডগা দিয়েই। বলিরেখা, ভাঁজ, মাংসের শিথিল হয়ে আসা যা যা তিনি আবিষ্কার করেন আয়নায়, তাই তুলে আনেন ছবিটিতে। তৈরি হয়ে ওঠে যেন একরকমের হিসেবনিকেশ। তাঁর অস্তিত্বের বিভিন্ন পর্বকে যেন তিনি ফিরে দেখেন। দীর্ঘ বছরগুলি তাঁর ওপরে যে যে দাগ রেখে গেছে সেগুলিকে বিশ্লেষণ করেন। ভিঞ্চি গ্রামের শৈশব, ফ্লোরেন্সের শিক্ষানবিশি, মিলানের প্রথম দিনগুলির আনন্দময় অধ্যায়। অনিশ্চয়তা, উদ্‌ভ্রান্তি, সেজার বোর্জিয়ার অভিযানের সময়ে

ভাড়াটে বিক্রেতার মতো সফর। নিজেকে তিনি খোঁজেন, জেরা করেন, নিজেকে নিয়ে চিন্তা করেন। লিওনার্দোর কাছে আঁকা আসলে একরকমের বুঝে ওঠা। নিজের শিল্প সম্বন্ধে তিনি কথা বলেন, যেন তা এক বৈজ্ঞানিক এবং দার্শনিক অনুসন্ধানের যন্ত্র। কাগজের ওপর দাড়ির ঢেউগুলি আঁকতে আঁকতে, বা সময়ের চাপে পাতলা হয়ে আসা ঠোঁটগুলির লাইন তৈরি করতে করতে তিনি তাঁর বিবেকের পরীক্ষা নেন। মনতাইন বলেছিলেন, 'অন্তরালে ও গোপনে ছাড়া আর কোনও সমাপ্তি নেই।' তাঁরও অর্ধশতাব্দী আগে লিওনার্দো কিন্তু তা বলেন না। এমন এক পারঙ্গমতা নিয়ে তিনি নিজের শেষটাকে আঁকেন যা একাধারে নীরব ও একাকী। নিজেকে যেন গুটিয়ে আনছেন তিনি, নিজের ভেতরে ঢুকছেন, নিজেকে গড়ে তুলছেন, ধ্যানমগ্ন হয়ে নিজেকে স্বাদ করছেন। নিজেকে পরিক্রমা করেন তিনি। নিজেকে ওজন করেন, বিচার করেন। স্থানে স্থানে নিজের শাস্তিরও বিধান দেন। আর যে মুহূর্তে তাঁর হাত কাগজের ওপর দিয়ে ঘুরছে, সে মুহূর্তের সব অনুভূতি তাঁর মুখের উপর দিয়ে মেঘের ছায়ার মতো ভেসে বেড়ায়। আর সেগুলি উঠে আসে এই প্রতিকৃতিতে। 'এসে' *(Essais)*-র রচয়িতা বলেছিলেন— মানুষ নামক বিষয়টি কী অদ্ভুতরকম অন্তঃসারশূন্য, বিচিত্র ও দোলায়মান।

লিওনার্দো নিজের অতীতের সাথে বোঝাপড়ায় আসেন, আর কোনও বড় ঘটনার জন্য অপেক্ষাও যে তাঁর আর নেই— এই সত্যেও অভ্যস্ত হন। ক্লান্তি সত্ত্বেও, ঠোঁটের কোণের ঈষৎ তিক্ততাময় শূন্যতার আভাসকে চাপা দিয়েও, অনুশোচনাকে জয় করেন তিনি। বিন্দুমাত্র মোহের সাহায্য নেন না। হাল ছেড়ে দেননি তিনি, হতাশ হননি। তাঁর বিশাল কপাল বলে দেয়— এখনও তিনি পরিশ্রম করে চলেছেন নিষ্ঠার সঙ্গেই।

কিছু কিছু আমরা জানি, কিছু আমরা জানি না, লিওনার্দোর ক্ষেত্রে অনেকটাই আমরা আন্দাজ করি, ধরে নিই, কল্পনা করি। বানিয়ে নিই। লিওনার্দোকে অনুধ্যান করে জীবনের অনেকটা সময় কাটিয়ে দেওয়া কেনেথ ক্লার্ক লিখেছিলেন: "শিল্পের ইতিহাসের ক্ষেত্রে লিওনার্দো একজন হ্যামলেট। প্রত্যেক গবেষক তাঁকে নিজের জন্য একবার করে সৃষ্টি করে। তাঁর কাজকর্মকে যথাসম্ভব নিরপেক্ষভাবে ব্যাখ্যা করার জন্য আমি নিজেকে নিযুক্ত করেছি, তবু আমি বুঝতে পারি ফলাফলটা হয়েছে অনেকটা ব্যক্তিপ্রভাবিত।" তবু এ তো ক্লার্ক শুধু লিওনার্দোর ছবি নিয়ে কথা বলছেন।'

যেভাবে কোনও ছবিতে বেশি ভার্নিশ লাগালে সময়ের সাথেসাথে তা ধোঁয়াটে হয়ে যায়, তেমনই হয়ে যায়নি তো লিওনার্দোর আসল মুখ, গল্পগাথার দুর্ভেদ্য পর্দার আড়ালে?

গল্পগাথাগুলি খুবই দ্রুত তৈরি হয়ে উঠেছিল। শিল্পীর নিজের জীবনযাত্রার মধ্য দিয়েই এই ঘটনা ঘটে। খানিকটা তুরিনের আত্মপ্রতিকৃতিরও অবদান আছে এইসব গল্পগাথা তৈরি হয়ে ওঠায়। কিংবদন্তির একটি প্রধান চালক এই ছবিটির ভেতরেও প্রকাশিত— লিওনার্দোর বিশিষ্ট শরীরী রূপের কথা। বাঁকা, উপচানো ভুরুর তলা থেকে দুটি সংশয়াতুর চোখ, কেশহীন করোটি, দুটি সাদা দীর্ঘ কেশদামের নেমে আসা, রাজকীয় দাড়ি (যা

টেক্সচারে সচরাচর দেখা দাড়ির মতো নয়, এলোমেলো কেশগুচ্ছের বদলে যেখানে পাচ্ছি মসৃণ আপাততরল এক চুলের ঢাল— মাথার চুলের থেকে যাকে আলাদা করে নেওয়াই যায় না বড় একটা।)

উনবিংশ শতক জন্ম দিয়েছিল হুগো, তলস্তয়, উইটম্যানের। ক্রমশই আমরা কিছুটা অভ্যস্ত হয়ে গিয়েছি প্রাজ্ঞ মসিহাদের এই চেহারার সাথে। চিন্তাবিদদের প্রায় বৈশিষ্ট্যই হয়ে উঠেছে এই চেহারা। ষোড়শ শতকের একেবারে গোড়ায় কিন্তু, এর বিপরীতে, দাড়ি ও দীর্ঘ শ্বেত কেশ খুব প্রচলিত ছিল না।[৮] বরঞ্চ এটি ছিল বহু প্রাচীনের স্বাক্ষর। লিখিত পুরাণ গাথায় এই রূপ পাই হোমারের, নেপচুনের, রাজা ডেভিডের। শার্লমাইন বা জাদুকর মার্লিনেরও। পিতৃরূপী ঈশ্বরের কথা নাই বা তুললাম।

লিওনার্দোর এই অসাধারণ সিল্যুয়েট বিখ্যাত ছিল মিলানে বা ফ্লোরেন্সে। শিল্পীর সমসাময়িকেরা সচরাচর অন্যদের শারীরিক বৈশিষ্ট্য বর্ণনায় ছিলেন কৃপণ। কিন্তু লিওনার্দোর কথা বলবার সময় প্রতিবার তাঁর চেহারার উল্লেখ তাঁরা করেছেন। এক অজ্ঞাত লেখক (নিজের পরিচয় দেন 'অজ্ঞাতপরিচয় গাদ্দিয়ানো' বলে, এঁর লেখাটি আপাতত রক্ষিত বিবলিওতেক নাসিওনাল দা ফ্লোরেন্স-এ।) খুঁটিয়ে বলেন যে আঁচড়ানো ও ঢেউ খেলানো দাড়িটি নেমে আসত ঠিক বুকের মাঝবরাবর অব্দি। নিঃসন্দেহে লিওনার্দো নিজেকে এইভাবেই পৃথক রাখতে ভালবাসতেন। অজ্ঞাতপরিচয় গাদ্দিয়ানো আরও লেখেন যে, তিনি এ সময়ে পরিধান করতেন "একটি গোলাপি রঙের পোশাক, কেবলমাত্র হাঁটু পর্যন্ত লম্বা। অথচ তখন চল ছিল গোড়ালি পর্যন্ত দীর্ঘ জামার।"[৯] মিলানের আঁকিয়ে জিওভান্নি পাওলো লোমাৎসো ত্রিশ বছর বয়সে অন্ধ হয়ে যান। পরবর্তী জীবনটা তিনি উৎসর্গ করেছিলেন শিল্পতাত্ত্বিক রচনার জন্য। তাঁর মনোগ্রাহী 'ইদেয়া দেল তেম্পিও দেল্লা পিত্তুরা'-তে (চিত্রকলার যুগের চিন্তাবলি) ইতালির সাতজন পথিকৃৎ চিত্রকরের সাথে তাঁদের প্রতীক হিসেবে একটি করে জন্তু বা একটি ধাতুকে যুক্ত করেছিলেন। তিনি লিওনার্দোর সাথে স্বর্ণ এবং সিংহের অনুষঙ্গ পেয়েছিলেন। সোনা, তার উজ্জ্বলতার জন্য, সিংহ, তার আভিজাত্যের জন্য। তিনিও একইভাবে তাঁর কেশের, শ্মশ্রুর, পক্ষ্মের দৈর্ঘ্যের কথা বলেন, এবং ঘোষণা করেন 'জ্ঞানের উচ্চতার সত্যকার প্রতিমূর্তি' তিনি, যেমন অতীতে ছিলেন ত্রিসমেজিস্ত হের্মেস এবং প্রাচীন প্রমিথিউস।[১০]

লিওনার্দোর এই সৌম্যমূর্তি অবধারিতভাবে আমাদের নিয়ে যায় অতীতে। লোমাৎসো শুধু একা নন, লিওনার্দোর স্তুতি গাইতে অন্যরাও প্রাচীন গ্রিসে ফিরে যান। ১৫০৪-এ প্রকাশিত 'দে স্কুল্‌প্‌তুরা'-তে পম্পেও গোরিকো তাঁকে তুলনা করেন আর্কিমেদিসের সাথে। মানবতাবাদী জিওভান্নি নেসি ১৫০০ নাগাদ ফ্লোরেন্সে দা ভিঞ্চির সাথে পরিচিত হয়েছিলেন। তিনিও বিবৃত করেছেন তাঁর শ্রদ্ধেয় ভাবমূর্তির কথা। বিশেষ করে তিনি পিথাগোরাসের[১১] স্বদেশের— দেলোস, ক্রেত, সামোস-এর প্রসঙ্গ তোলেন। তবে আরিস্ততল, এবং আরও বেশি করে প্লাতোর কথাই বেশি করে আসে। বিশেষত প্লাতো, ঈষৎ মিস্টিক। আকাদেমি দে কারেজ্জির উদ্ভাবনে এই দার্শনিক আর্কিটাইপটিই মনে আসে লিওনার্দোকে দেখলে তাঁর সমসাময়িক বিদ্বজ্জনের। তাঁর মুখাবয়ব ছিল নিজেরই তৈরি।

তার সঙ্গে যোগ হত তাঁর বৈজ্ঞানিক অনুসন্ধিৎসা ও চিত্রাবলি সম্বন্ধে মানুষ যা যা জানত সেসব ধারণা। আর ছিল সুন্দর এক ব্যক্তিত্বের, শান্ত সমাহিত এক আশ্চর্যকর্মার খ্যাতি। তিনি বাঁ-হাতি ছিলেন, বা নিরামিষ খেতেন— এগুলো তাঁর সন্তসুলভ বিস্ময়কর ভাবমূর্তির পক্ষে সহায়ক হয়েছে। এসবকে আরও সমর্থন জোগাত তাঁর গোলাপি পোশাক এবং যুবক ও সুদর্শন একদল ছাত্রের তাঁকে ঘিরে থাকা। সব মিলিয়ে অপ্রতিরোধ্যভাবে তিনি মিলে যেতেন 'বিরাট প্লাতো'র সাথে— 'রাজপুত্রদের দার্শনিক' ও 'দার্শনিকদের রাজপুত্র'[২] ইমেজের সাথে। প্লাতোকেও ভাবা হত খানিকটা জাদুকরের মতো। চিকিৎসাবিদ বলেও লোকে ভাবত তাঁকে। তাঁকে বর্ণনা করা হত 'দৈবের প্রভু' বলে, 'ট্রিনিটির ঘোষক' এবং 'সর্বরহস্যের পিতা' এমন সব অভিধাও জুটত তাঁর।

লিওনার্দো নিঃসন্দেহে প্লাতোর চেয়েও আরিস্ততলের চিন্তারই নিকটবর্তী ছিলেন। এই দুই দার্শনিকের চিত্রকে গুলিয়ে ফেলার প্রবণতা ছিল। দু'জনকেই সব ছবিতে দেখানো হত একইরকম দীর্ঘশ্মশ্রুসম্পন্ন ও প্রভাবশালী। আদিতে এই দীর্ঘ শ্বেত চুল ও দাড়ি আরিস্ততলের সাথে যুক্ত ছিল। যেহেতু প্লাতো তাঁর বয়োজ্যেষ্ঠ, এবং যেহেতু তখন প্লাতোনীয় বা নব্য প্লাতোনীয় ভাবধারার অধ্যয়ন ছিল খুবই প্রচলিত, তাই প্রাচীনতার এইসব চিহ্নগুলি অতি সহজেই এঁদের দু'জনের প্রতি প্রযোজ্য হত।

লিওনার্দোর আত্মপ্রতিকৃতিটি রচনা করার প্রায় তিন বছর আগে, সম্ভবত ১৫০৯ সালে, রাফায়েল ভাটিকানের 'সিগনেচার' নামক ঘরের সুবিশাল দেওয়ালে একটা বিরাট ফ্রেস্কো এঁকেছিলেন। 'আথেনসের বিদ্যালয়' *(l'Ecole d'Athenes)*। এই বিশাল ও উল্লেখযোগ্য ছবিটি 'সন্ত সাক্রমন্ত-এর বিতর্ক' *(Dispute du Saint Sacrement)* ছবিটার ঠিক মুখোমুখি। সে যুগের আশা-আকাঙ্ক্ষা আর রুচিপছন্দের প্রতিনিধিত্ব করেছে এ ছবির বিষয় ও গঠন। এ ছবিতেই সমানে সমানে রাখা হল প্রাচীন চিন্তাবিদদের সঙ্গে চার্চের বুদ্ধিজীবীদের। পেছনে মার্বেলের পোর্টিকোর ছন্দোবদ্ধ, পৌনঃপুনিক জ্যামিতিক ছকের থামের সারি। উন্নত শৈলীর স্থাপত্যের প্রতিভাস যা। তারই কেন্দ্রে বসে আছেন প্লাতো ও আরিস্ততল। আকাশের প্রেক্ষিতে এঁরাই সবচেয়ে উচ্চতায়— ছবির বাকি সব বিষয়বস্তুর থেকে দূরত্ব রচনা করে বসে আছেন। দু'জনের হাতে ধরা 'তিমে' *(Timée)* ও 'এতিক' *(l'Ethique)* দুই মহাগ্রন্থ। এঁরা যেন বা শাসন করছেন অন্যান্য শ্রদ্ধেয় পণ্ডিতমণ্ডলীকে। যেন বা ওঁদের জন্যই এঁরা জ্ঞানের পথ খুলে দেবেন। গোলাপি রঙের একটি আলখাল্লায় বিশিষ্টভাবেই লিওনার্দো সুলভ ভঙ্গিতে তর্জনী তোলা[৩] প্লাতোর ছবি মনে করিয়ে দেয় তুরিনের আত্মপ্রতিকৃতির সেই বৃদ্ধকে। হুবহু সেই বলিরেখা, সেই চুল ও দাড়ির ঢেউ, প্রশস্ত কপালের দাগগুলি। এমনকী ঠোঁটের নুয়ে পড়া ভাঁজটিও একইরকম। একইরকম পুরু ভ্রূযুগলের তলায় ঢেকে রাখা অপরিমেয় দৃষ্টি। ফ্লোরেন্সেই রাফায়েলের সাথে আলাপ হয়েছিল লিওনার্দোর। এ ছবিরই কয়েকবছর আগে। তখন তিনি খ্যাতির উচ্চতায়। দা ভিঞ্চিরই পুরনো সহপাঠী পেরুজিনোর শিষ্য ছিলেন রাফায়েল। তাই লিওনার্দোর কাজের সাথেও তাঁর পরিচয় ছিল নিশ্চয়। সে যুগের রীতি অনুসরণ করে, তাঁর কম্পোজিশনে রাফায়েল রেখেছিলেন বেশ কিছু সমসাময়িক চরিত্রকে (ফ্রাঁসোয়া মারি দুরব্যাঁ, তরুণ ফ্রেদরিক দা মানত্যু, পেরুজিনো,

এমনকী নিজেকেও)। এবং ধরেই নেওয়া যায় কিছু প্রাচীন জ্ঞানীর মুখে বসিয়েছিলেন তাঁর শ্রদ্ধেয় কারও কারও মুখচ্ছবি। এতে ভাস্কর্য ও চিত্রকলা একরকমের দার্শনিকতা পায়। এটা একটা চালু রীতি। এ ছবিতে সামনের দিকে মাইকেল এঞ্জেলোকেও খুঁজে পাওয়া যায় (১৫১১-র আগস্টে সিস্তিন চ্যাপেলের প্রথমাংশ উদ্বোধন হয়) গম্ভীর হেরাক্লিতাসের সাথে আসীন। এ ছাড়া আছেন শিল্পী ও স্থপতি ব্রামান্তে। ইনি লিওনার্দোর বন্ধু ছিলেন, রাফায়েলের দেশোয়ালি। এ কথা নিশ্চয় করে বলা যায় এই ফ্রেস্কোটির প্রেক্ষাপট তৈরিতে তিনি সাহায্য করেছিলেন। এঁকে দেখা যায় আবিষ্কারক ইউক্লিদ-এর সাথে, ছবির ডানদিকে, একটি কম্পাস হাতে নিয়ে। রীতিভঙ্গ না করলে তো দা ভিঞ্চির জন্যই রাফায়েল রেখে থাকবেন তাঁর শ্রেষ্ঠ অর্ঘ্য। প্লাতোর মতো সর্বকালের সর্বশ্রেষ্ঠ দার্শনিককে ফুটিয়ে তোলার জন্য রাফায়েল লিওনার্দোকেই বেছে নেবেন। যিনি প্রাচীন জ্ঞানের, গভীরতার এবং তার নবজাগরণের প্রতীক।[১৪] শ্রদ্ধেয় অবতার।

লিওনার্দোর ভাবমূর্তি ছিল একজন দার্শনিকের (ওই সময়ে এই শব্দটির অর্থ ছিল সবচেয়ে ব্যাপক—'জ্ঞানী মানুষ')। এবং শিল্পীর সম্বন্ধে ফ্রান্সের রাজা প্রথম ফ্রাঁসোয়ার অন্তত এমনটাই মনে হয়েছিল। বেনভেনুতো চেল্লিনি তাঁর 'দিসকুর স্যুর লার' (শিল্পের উপরে আলোচনা) বইতে লিখেছেন, লিওনার্দোর বছর কুড়ি পরে ফ্রান্সে এসে তিনি যখন রাজার সাথে মোলাকাত করেন তখনকার কাহিনি। "রাজা আমাকে ফেরারের কার্দিনাল, নাভারের রাজা ও কার্দিনালের উপস্থিতিতে যে কথা বলেছিলেন আমি সে কথা ফের বলছি। তিনি জানান, পৃথিবীতে লিওনার্দোর চেয়ে পণ্ডিত কোনও মানুষের কখনও আবির্ভাব হয়নি। এত বিভিন্ন বিষয়ে এত পাণ্ডিত্য: শুধু ভাস্কর্য নয়, স্থাপত্য নয়, চিত্রকলা নয়— এমনকী দর্শনেও। তিনি ছিলেন এক বিরাট দার্শনিক।"[১৫]

নিঃসন্দেহে, দুষ্টু চেল্লিনির লেখা অতিকথনদুষ্ট। নিজের দেশের একজনকে মহিমান্বিত করার বাসনা থেকেই এটা ঘটেছে। তবু, পঞ্চদশ শতকের অন্য অনেক লেখাতেই লিওনার্দোকে 'দার্শনিক' হিসেবে বর্ণিত হতে দেখি। বালদাসার কাস্তিগ্লিওনে যেমন তাঁর 'সভাসদ' বা *Il Cortegiano* গ্রন্থে (১৫০৮ থেকে ১৫১৬-র ভেতরে রচিত) বলছেন লিওনার্দোর দর্শনপ্রীতির কথা। যদিও তা আপশোশের সাথে বলা, কারণ তাঁর মতে দর্শনপ্রীতি লিওনার্দোকে চিত্রকলার দিক থেকে ঘুরিয়ে দিয়েছিল।[১৬] ফ্রান্সের রাজার মুদ্রক জিওফ্রে তোরি ১৫০৩-এ প্রায় ছত্রে ছত্রে পুনরুচ্চারণ করলেন চেল্লিনির ভাষায় প্রথম ফ্রাঁসোয়ার উক্তিটিকেই: 'লিওনার্দো দা ভিঞ্চি শুধু একজন চিত্রকর নন, তিনি এক সত্যকার আর্কিমেদিস— এক বিরাট দার্শনিক।'

এক প্রাচীন পণ্ডিতের বিশাল ভাবমূর্তি, মনে হয় লিওনার্দোর অন্তঃস্থলেও কাজ করত। তুরিনের আত্মপ্রতিকৃতির সঙ্গে তাঁর ছাত্রদের করা প্রতিকৃতিকে তুলনা করে নানা আগ্রহোদ্দীপক ব্যাপার লক্ষ করা যায়। উইন্ডসরের রাজকীয় গ্রন্থাগারে রাখা পার্শ্বপ্রতিকৃতি[১৭] (প্রোফাইল) ও তার যে নকলটি আমব্রোসিয়ানাতে আছে[১৮] সেটিকে দেখা যাক। কাজটা সম্ভবত ফ্রান্সেস্কো মেলৎসি বা আমব্রোসিও দে প্রেদির করা।

উইন্ডসরে রাখা পার্শ্বপ্রতিকৃতিতে আত্মপ্রতিকৃতির তুলনায় লিওনার্দো কিছুটা অল্পবয়স্ক।

করোটি কেশশূন্য নয়, চোখের কালিবর্ণ কিছু কম গভীর। বলিরেখাগুলিও গভীর নয়। দাড়ি বেশি ঘন ও মসৃণ। তবে যে পার্থক্য দুটি ছবির ভেতরে তা যে কেবলই বয়সজনিত, তা নয়। ছাত্র শিক্ষকের নাককে মেরামত করেছেন, তাকে আরও মেদহীন ও সূক্ষ্ম করে এঁকেছেন। যেন এক গ্রিক আদর্শে অনুপ্রাণিত। গুরুর ভারী ভ্রূযুগলকে সরু করে এঁকেছেন। প্রোফাইলের ভঙ্গিটা দেখলে মেডেলের উপরে খোদাই করা ফিগারের কথা মনে হয়। তুরিনের প্রতিকৃতিতে পাই উদাস নির্বেদময় অভিব্যক্তি। যা যা করা হয়ে উঠল না তার জন্য অনুতাপে ভারী, আশাভঙ্গে ও পরাজয়ে, মৃত্যুর নৈকট্যে লাঞ্ছিত অভিব্যক্তি। এখানে, তা মোহান্ধ শিষ্যের চোখে আচ্ছাদিত, বিশুদ্ধ, অনায়াস প্রশান্তিতে রূপান্তরিত।

যেসব দুশ্চিন্তা দুর্ভাবনার কথা লিওনার্দোর নোটবই থেকে পাওয়া যায়, তাঁকে কুরে খাওয়া সেসব অশান্তি ঢেকে, এই ছবিতে যেন লিওনার্দো জনগণকে দেখাচ্ছেন একটি মুখোশ। সমদর্শী, আলোকময়। কোমলতায় আর ঔদার্যে, প্রশ্রয়ে আর্দ্র। তাঁর পরিচিতদের কলমেও তো একই রকমের স্মৃতি। (চেল্লিনির লেখায় আবার 'দেহধারী দেবদূত') এক নিখুঁত, পরিপূর্ণ অস্তিত্ব যেন! জিওর্জিও ভাসারি তাঁর জন্য যে ক'টি পৃষ্ঠা ব্যয় করেছেন তাতেও একইভাবে অসংখ্য শ্রেষ্ঠতাবাচক শব্দ বর্ষণ করেছেন। বারংবার 'দৈব' শব্দটির অবোধ ব্যবহার। " তিনি যাই করুন, তাঁর প্রতিটি কাজই এত দৈব যে সারা বিশ্বের বিভা তাঁর বিভাতে গ্রস্ত। আর সবাই স্পষ্ট বুঝতে পারেন যে কোনও মানবিক চেষ্টা নয়। বরঞ্চ দৈব কৃপাতেই এসব সম্ভব..."

এই মিথ-আক্রান্ত মুখচ্ছবির পেছনে কী করে আমরা খুঁজে পাব ওভিদের সেই নায়কের গর্বিত কথনকে: লিওনার্দো কাজ করতে চান 'সাক্ষীহীন, শুধু রাত্রির অন্ধকারকে সহকারী করে?'

ষোড়শ শতকের মাঝামাঝি প্লুতার্ক ও সুয়োতোনের ধাঁচে ইতালির সেরা শিল্পীদের জীবনী লিখতে শুরু করেন জিওর্জিও ভাসারি। মানুষটি অতি উদার, চিত্রকর হিসেবে মধ্যমানের হলেও স্থপতি হিসেবে শ্রদ্ধেয় (ফ্লোরেন্সের পুরভবনগুলি তাঁরই সৃষ্টি) ছিলেন। রোমে, কার্দিনাল ফারনেসের বাড়িতে ঐতিহাসিক পাওলো জিওভোর (অন্যত্র পল জোভ নামে খ্যাত) সাথে সাক্ষাতের সময়েই তাঁর মাথায় এই গ্রন্থ রচনার চিন্তাটা আসে। জোভ লাতিনে তখন রচনা করছিলেন বিখ্যাত শিল্পীদের উদ্দেশে গৌরবগাথা। কিন্তু তিনি নিজে চিত্রশিল্প ততটা জানতেন না বলেই এই কাজটি করতে তাঁর ঈষৎ কুণ্ঠা ছিল। ভাসারি এ কাজটা হাতে তুলে নিলেন অবিলম্বে। তাঁর বিখ্যাত সমসাময়িকদের ওপরে তিনি ইতিমধ্যেই অনেক নোটস তৈরি করেছেন, সংগ্রহ করেছেন নানা ঘটনার ইতিবৃত্ত। তাঁদের ছবির তালিকাও তৈরি করেছেন, কিনেছেন নানা স্কেচ ও খসড়া পেনসিল ড্রয়িং। এবং মোটা মোটা পোর্টফোলিওয় বন্দি করেছেন তাদের। তাঁর গবেষণাকে তিনি আরও ছড়ালেন এবার। নতুন নতুন উৎসে খোঁজ করলেন। সংগ্রহটিকে আরও সমৃদ্ধ করলেন। কয়েক বছরের মধ্যেই, ১৫৫০-এ, তোরবিজিয়ানি প্রকাশনালয় থেকে 'ভিতে দে পিয়ু এচ্চেলেন্তি আর্কিতেত্তোরি, পিত্তোরি এ স্কুলতোরি ইতালিয়ানি' ('ইতালীয় শ্রেষ্ঠ স্থপতি, চিত্রী ও ভাস্করদের জীবনী')

তস্কান ভাষায় বের হয়। এতে ১২০টি জীবনীর সংকলন ছিল।[১১] এই বইতে সমাবিষ্ট হল ইতালীয় শিল্পের সমস্ত গৌরবযাত্রা। প্রাচীন থেকে 'আধুনিক'-কে তিনি তিনটি কালখণ্ডে ভাগ করেন। 'এমানসিপেসিওনে' বা উত্তরণ (যার শ্রেষ্ঠ প্রতিনিধি ছিলেন জিওত্তো), 'মাতুরিতে' বা পূর্ণতা-প্রাপ্তবয়স্কতা (মাসাচ্চিওতে যার পরিণতি) এবং 'পেরফেকসিও' বা ত্রুটিহীন পরিপূর্ণতা (লিওনার্দোয় যার শুরু ও শেষ, ভাসারির মতে, মাইকেল এঞ্জেলোয়) শিল্পের ইতিহাস ভাসারি এই তিনভাগে বিধৃত করলেন।

সফলতা এতটাই এল এ-বই লিখে যে, ভাসারি গ্র্যান্ড ডিউক কসমে দে মেদিচির চারুকলা-অধ্যক্ষ হয়ে উঠলেন। ১৫৬৮-তে তিনি বার করলেন 'জীবনী' *(Vies)* গ্রন্থটির দ্বিতীয় পরিবর্ধিত, পোর্ট্রেটশোভিত, পরিমার্জিত সংস্করণ। এবং এই সংস্করণে তিনি সংবলিত করেন আত্মজীবনীও। তিনি লিখছেন, "জোভ কঠোর সততার সঙ্গে বলেছিলেন, আপনার ছবিগুলি বিনষ্ট হবে, কিন্তু এই লেখাটিকে সময় গ্রাস করবে না।"

ভাসারির কাছে আমাদের ঋণ অপরিসীম। ত্রয়োদশ থেকে ষোড়শ শতকের মধ্যবর্তী সময়ের ইতালীয় শিল্পীদের সম্বন্ধে আমরা যতটা জানি তার মূল অংশটাই এই সুবিশাল গ্রন্থটি থেকে পাওয়া। তথ্যবিকৃতি, ভুল, প্রায়শ অন্ধ দেশভক্তি (অর্থাৎ ফ্লোরেন্সভক্তি), নৈতিক জ্ঞানদানের প্রবণতা, অতিকথন, ব্যক্তিপূজন, গল্পগাথার প্রতি গভীর প্রীতি (ভাসারির বইটির অনুকরণকারী ফেলিবিয়েন বলেছিলেন বইটি 'স্মৃতিচিহ্নে ভারাতুর')— এই সবকিছু সত্ত্বেও, যে-কোনও গবেষক যিনি ইতালীয় রনেশাঁস নামক মানবতার এই গৌরবোজ্জ্বল অধ্যায়টির ব্যাপারে উৎসাহী, তার পক্ষে ভাসারিই হলেন প্রথম ও অনিবার্য তথ্যসূত্র।

ভাসারি লিওনার্দোকে পেয়েছিলেন তাঁর মৃত্যুর আগের মাত্র আটটি বছর। কিন্তু তিনি ফ্লোরেন্সে যেসব আতলিয়েরে কাজ শিখেছেন সেখানে এই শ্বেতশ্মশ্রু মায়েস্ত্রোর স্মৃতি তখনও তাজা। লিওনার্দোর পরিচিতেরা তাঁর কর্মকাণ্ডের কথা থেকে থেকেই বলতেন। তাঁদের কথা থেকেই তিনি যা যা জেনেছেন তা লিখেছেন। পরবর্তী সময়ে লিওনার্দোর কিছু পুরনো ছাত্রের কাছে গিয়ে আরও তথ্য পেয়েছেন, সংশোধন করেছেন, সম্পূর্ণ করেছেন। যেমন লিওনার্দোর বন্ধু, ইচ্ছাপত্রের একজিকিউটর ও উত্তরাধিকারী ফ্রান্সেস্কো মেলৎসি। এই মেলৎসির কাছেই যত্নে রক্ষিত ছিল পাণ্ডুলিপি ও দা ভিঞ্চির আঁকা একটি প্রতিকৃতি (হয়তো তুরিনের আত্মপ্রতিকৃতিটিই)। ভাসারি লিওনার্দোর আঁকা ছবিও সংগ্রহ করেছেন— কালিতে বা চারকোলে আঁকা স্টাডি। এর কিছু কিছু অংশ কাজে রূপান্তরিত হয়েছিল বলে চেনা যায়। এ ছিল ভাসারির ব্যক্তিগত সংগ্রহ।

তাঁর 'লিওনার্দো দা ভিঞ্চির জীবন— ফ্লোরেন্সের চিত্রকর ও ভাস্কর' *(Vie de Léonard de Vinci, peintre et sculpteur florentin)* কোনও সরাসরি অভিজ্ঞতার ভিত্তিতে লিখিত নয়। একাধিক প্রাথমিক সূত্রে প্রাপ্ত তথ্যের ভিত্তিতে বলেই, এটা ঠিক স্বয়ংসম্পূর্ণ সাক্ষ্য নয়।

গোটা কুড়ি পৃষ্ঠায় লেখা এই জীবনী পড়তে গেলে অনুভব করা যায়, একই সাথে ভাসারি মুগ্ধ ও হতাশ। লিওনার্দোর ব্যক্তিত্বটি এতটাই দুর্বোধ্য এবং তাঁর সমসাময়িকদের সঙ্গে প্রায় তুলনীয়ই নয়। লিওনার্দো অসংখ্য বিষয়ে অনায়াসে বিচরণ করেছেন, জ্ঞানের চূড়ান্ত সীমা ছুঁয়েছেন। অতি উচ্চাকাঙ্ক্ষী সব পরিকল্পনা ফেঁদেছেন— দীর্ঘকাল যেন নানা মরীচিকার

পেছনে ধাওয়া করেছেন। অথচ নিজের শুরু করা কাজগুলিকে তিনি খুব অল্প ক্ষেত্রেই সম্পূর্ণ করতে পেরেছেন। ফলে তাঁর গণনযোগ্য সম্পূর্ণ কাজের সংখ্যা দাঁড়িয়েছে অত্যল্প। এইরকম আরেকজনকে খুঁজে বের করা কঠিন, যাঁর মধ্যে একইসাথে চিত্রকর, ভাস্কর, স্থপতি ও প্রযুক্তিবিদ এই সবকিছুর সম্মেলন হয়েছে। বা তাঁর মতো গুণগতভাবে এত উঁচুদরের ও বিখ্যাত কাজের গৌরব আছে। বা তাঁর মতো এত বিশিষ্ট ও অসামান্য জীবন কাটিয়েছেন, এমন কাউকে পাওয়াও মুশকিল। কোনও ব্যক্তিত্বই এত বিপুল ও প্রভাবশালী নয়। আবার কোনও কর্মজীবনকেই মুঠোয় আনা এতটা কঠিন নয়। তাই হয়তো বার বার ভাসারিকে শরণ নিতে হয় ব্যক্তিপূজনের— এক অতিমানবিক আখ্যায়— 'দৈব' শব্দটি বার বার ব্যবহার করতে হয়। দীর্ঘকেশশ্মশ্রুময় বৃদ্ধের দীর্ঘ মূর্তি ঐতিহাসিকের উপরে ছায়াবিস্তার করেছে, ফলে ঢাকা পড়ে গেছেন রক্তমাংসের মানুষটিই।

"ঐশ্বরিক কৃপা কিছু কিছু মানব অস্তিত্বের ওপর বর্ষণ করে অসামান্য ক্ষমতার দান— এ এক প্রাকৃতিক ঘটনা। তবে একই ব্যক্তির ভেতরে এত সৌন্দর্য, শক্তি ও বুদ্ধির সমুচ্চয়, যেন উপচে পড়া আশীর্বাদ। এর মধ্যে এক অতিপ্রাকৃতকে আমরা দেখি..." ভাসারি বলেন।

অলংকারের বাহুল্য নিয়ে এখানে আমরা কথা বলছি না। ভাসারি এই আশীর্বাদ ও গুণের ব্যাখ্যা দিতে উদাহরণও দিচ্ছেন। তিনি লিওনার্দোর অবিশ্বাস্য ক্ষমতার কথা তোলেন— "কেবলমাত্র ডান হাত দিয়ে তিনি দেওয়ালে আঁটা ঘণ্টার লোহার শিকল অনায়াসে পেঁচাতেন। বা যেভাবে ঘোড়ার নাল লাগাতেন— মনে হত তা নরম সিসের তৈরি।" লিওনার্দোর ঔদার্যের কথা তিনি সাড়ম্বরে বলেছেন (তাঁর উদারতায় ধনী বা দরিদ্র সব বন্ধুকেই তিনি গ্রহণ করেছেন, পুষ্ট করেছেন)। তাঁর নম্রতা, বিনয়, বাচনক্ষমতা (লিওনার্দো তাঁর আলোচনার মাধ্যমে সবচেয়ে একগুঁয়ে ব্যক্তির মত-ও পরিবর্তন করতে পারতেন), তাঁর রাজকীয় দানপ্রবণতা, তাঁর রসবোধ, পশুপ্রীতি (বাজারে ঘুরতে ঘুরতে তিনি খাঁচা থেকে পাখি বার করে আকাশে উড়িয়ে দিতেন, তাদের হারানো স্বাধীনতা ফিরিয়ে দেবার জন্য যত দাম লাগে দিতে তিনি প্রস্তুত ছিলেন), এসবের সাথেই ভাসারি বলেছেন তাঁর 'বিস্ময়কর যৌক্তিক চিন্তাশক্তি'র কথা, তাঁর সূক্ষ্মতার কথা, যে-কোনও নতুন আবিষ্কারকে নিয়ত পরিশীলিত করে চলার মন। তাঁর গণিতের প্রতি প্রবণতা, বিজ্ঞানজিজ্ঞাসার কথা। সংগীতপ্রীতি, কাব্যপ্রীতি। উপরন্তু এই শিল্পীর ছিল এক অপরূপ সৌন্দর্য— 'এমন এক শরীরী সৌন্দর্য যা সব স্তুতির উর্ধ্বে।'

ভাসারির আঁকা এই চিত্রটা কতটা বিশ্বাসযোগ্য? যে আশ্চর্য শক্তি ভাসারি লিওনার্দোর মধ্যে খুঁজে পেয়েছেন, প্লাতোর গুণাবলির মধ্যেও সেই শক্তি উল্লিখিত (মারসিল ফিসাঁ 'ভিতা প্লাতোনিস' গ্রন্থে প্লাতোর বিশাল কাঁধের বর্ণনা দিয়েছেন[২০]) লিওনার্দোর ডান হাতে ঘোড়ার নাল বেঁকিয়ে দেবার কথাটি (যদিও লিওনার্দো ছিলেন বাঁহাতি) মনে হয় আলংকারিক। ঘণ্টার শিকলের কথাটাও বেশি তলিয়ে দেখা অনুচিত। ওই সময়ে 'আদর্শ মানুষ' বলতে যা যা গুণাবলি কল্পনা করে নেওয়া হত, সে সমস্তই আরোপিত হয়েছিল শিল্পীর ওপরে। সর্বজনপ্রিয়, শক্তিশালী, বাদ্যযন্ত্রে দক্ষ, পরিশীলিত, অসামান্য বক্তা, দানধ্যানে ব্রতী। একইরকম অতিশয়োক্তিদুষ্ট লোরঁ দে মেদিচি বা ফ্রান্সেস্কো স্ফোর্জার

স্তুতিগাথাও। 'সভাসদ' গ্রন্থে বালদাসার কাস্তিগ্লিওনে রাজপুত্র ও তাঁর সভাসদদের ঠিক একই গুণে ভূষিত করেছিলেন। তবু, অন্যান্য সূত্র থেকেও সমর্থিত হয় প্রতিকৃতির উপাদানগুলো। ওই অসামান্য ব্যক্তিত্বটি সম্ভবত বাস্তব জীবনে সত্যিই এরকম ছিলেন। মিথ কোনও-না-কোনও শক্ত-পোক্ত জমির উপরেই দাঁড়িয়ে আছে। পক্ষপাতহীন পল জোভ ইশচিয়াতে লিখিত তাঁর ছোট 'এলিজি'তে[২১] *(Eloge)*, লিওনার্দো সম্বন্ধে ভাসারির আগেই লিখেছিলেন। পোপ দশম লিয়ঁ-র সময়ে তিনি লিওনার্দোকে জানতেন। তিনি লেখেন— "তাঁর মনোহর, উদার, উজ্জ্বল ব্যক্তিত্ব তাঁর শারীরিক সৌন্দর্যের থেকে কিছু কম ছিল না। তাঁর আবিষ্কারের প্রতিভা ছিল আশ্চর্য, এবং তিনি ছিলেন রূপ ও সৌষ্ঠববিষয়ক যাবতীয় প্রশ্নের চূড়ান্ত বিচারক। বিশেষত যে গুণ বিস্ময়কর— তা হল, তাঁর সংগীতপ্রতিভা। লায়ার-এ নিজেই সংগত করতেন নিজের গানের সঙ্গে, সমস্ত সভাকে·মুগ্ধ করতেন। পরিচিতজনেরা তাঁর সত্তর বছর বয়সের তিরোধানকালে গভীরভাবে শোকগ্রস্ত হয়েছিলেন।"

'অজ্ঞাতপরিচয়' গাদ্দিয়ানোও তাঁর লেখা শুরু করেছিলেন একই সুরে। ১৮৯২ সালে প্রকাশিত এই বইতে তিনি লেখেন, লিওনার্দো এত অসাধারণ গুণাবলিসম্পন্ন ছিলেন, যে মনে হত প্রকৃতিদেবতা যেন তাঁর একই অঙ্গে এক অলৌকিক সন্নিবেশ ঘটিয়েছেন। শুধু শারীরিক সৌন্দর্যই নয়। তাঁর ছিল অগুনতি গুণের সমাহার— যার প্রতিটি তিনি ব্যবহার করতেন নিখুঁত পারঙ্গমতার সঙ্গে। অন্যত্র (সম্ভবত চিত্রকর জিওভান্নি দি গাভিনা অথবা অহংকারী ভাস্কর বাচ্চিও বান্দিনেল্লির[২২] সঙ্গে লিওনার্দোর এক ত্রয়ী রচনা করার প্রস্তাবে) তিনি যোগ করেন যে এই শিল্পী ছিলেন 'অঙ্গসৌষ্ঠবে সুন্দর, সামঞ্জস্যপূর্ণ, সুগঠিত।'

ক্লার্কের মতে, লিওনার্দো তাঁর সময়ে প্রকৃতির এক শিল্পকর্মরূপে পরিগণিত হতেন।

লিওনার্দোর সর্বগুণসম্পন্নতার পরেও, তার শারীরিক সৌন্দর্যের ওপর সবার বারংবার জোর দেওয়া ঈষৎ অস্বস্তিকর। বহিরঙ্গের রূপ (তার সব সূক্ষ্ম পরিশীলিত ডিটেইলিংসহ, যেমন 'গোলাপি রঙের' খাটো জামা, সযত্নে আঁচড়ানো কোঁকড়ানো দাড়ি, বশে আনা প্রতিটি কেশদাম— জোভের কথামতো নান্দনিকতার শেষ নিষ্পত্তিকারের ভূমিকায় অবতীর্ণ হওয়া) নিয়ে এই মাতামাতি ঠিক বৃদ্ধজ্ঞানীর শ্রদ্ধেয় মূর্তির সঙ্গে খাপ খায় না, বিশেষত তিনি যখন শিল্প ছাড়াও বিজ্ঞান ও দর্শনেও প্রণম্য। যিনি অধ্যয়নে, সর্ব জ্ঞান-আহরণে নিজের সমস্ত শক্তি নিঃশেষিত করেছেন, তাঁর চিত্রকল্পের সঙ্গে মেলে না। তখনই আমরা মনে মনে খুঁজতে শুরু করি— কোনও একটি খুঁত নিশ্চয় তাঁর থাকবে। এই যে শারীরিক সৌষ্ঠব কি সত্যিই তাঁর উপযুক্ত ছিল, নাকি এটাই তাঁর পক্ষে বাধা হয়ে দাঁড়িয়েছিল? নাকি যাঁরা এত বেশি করে শুধু তাঁর সৌন্দর্য বর্ণনা করছিলেন তাঁদের ভেতরে আসলে কাজ করেছে কোনও গোপন বিদ্বেষ?

"সম্পূর্ণ ত্রুটিহীনভাবে অঙ্গসংস্থান আঁকবার জন্য লিওনার্দো হাসপাতালে বা চিকিৎসাশাস্ত্রের বিদ্যালয়ে গিয়ে মৃত অপরাধীদের শব ব্যবচ্ছেদ করতেন, এই অমানবিক ও ঘৃণ্য কর্মটিতে একটুকুও বিচলিত না হয়ে।"[২৩] তাঁর সমসাময়িকেরা এ বিষয়ে জানতেন। (লিওনার্দো এ নিয়ে গর্ব করতেন, যেন অন্যদের উসকে দেবার জন্যই। কার্দিনাল দারাগঁকে তিনি ১৫১৭-তে বলেন, তিনি প্রায় গোটা ত্রিশেক সর্ববয়সের নরনারীর শবদেহ ব্যবচ্ছেদ

করেছেন।[২৪]) এটা জানবার পর এই নিখুঁত সুপুরুষ 'ড্যান্ডি'র সম্বন্ধে সমসাময়িকদের মনোভাব কী হবে, প্রশ্ন না করে পারা যায় না। তাঁরা যখন কল্পচক্ষে দেখতেন লিওনার্দো মোমের আলোয় মৃতের মাংস কেটে খুলে দেখছেন তাঁদের অন্দরমহল, বা হাড় কাটছেন করাত দিয়ে, পচনশীল নাড়িভুঁড়ি ঘাঁটছেন সেই 'অতিচর্চিত' হাতদুটি দিয়ে (লিওনার্দো নাকি শিল্পীদের আঙুল কালো হয়ে যাওয়া রুখতে একটা উপায় উদ্ভাবন করেছিলেন)...। লিওনার্দো সমস্ত জীবন ধরে নিজের চিন্তাকে বন্দি করেছিলেন যে নোটবইয়ে, তার অসংখ্য পৃষ্ঠা অনুধাবন করলেই বোঝা যায় তার গভীর ও সূক্ষ্ম মননকে। এটাও বোঝা যাবে তা নিকট সকলের মনে কী বিস্ময়ের জন্ম দিতে পারে। তাঁর স্কেচ ও লেখা থেকে প্রমাণিত হয় ঔদার্য বা পশুপক্ষীপ্রীতি ও যাবতীয় ভাসারি-বর্ণিত গুণাবলি। এমনকী তাঁর দুষ্টু রসবোধটাও বোঝা যায়। অন্যদিকে তাঁর রূপ বা মোহন সৌষ্ঠব তো অন্য কোনও আঁকিয়ে বা ভাস্কর সেভাবে তুলে রাখেননি তাঁদের কর্মে, যেমন আমাদেব কাছে ফিরে আসবে না তাঁর গান ও লায়ারবাদনের স্বরও।

তুরিনের আত্মপ্রতিকৃতিই লিওনার্দোর একমাত্র অবিসংবাদিত প্রতিকৃতি। এ থেকে তাঁর বিশাল ব্যক্তিত্বের পরিচয় অবশ্যই পাওয়া যায়, কিন্তু যৌবনে এই ষাটোর্ধ্ব মানুষটি কীরকম অ্যাপোলোসুলভ সুন্দর ছিলেন তা বুঝতে দেয় না। এ ছবির দৃষ্টিতে স্বচ্ছতা বা কোমলতা আমাদের খুঁজে নিতে হয় অনেক চেষ্টায়। লিওনার্দো সম্ভবত আঁকবার সময়ে ভাবেননি এই ছবি পরবর্তীদের কাছে তাঁর একমাত্র প্রতিনিধিত্বমূলক চিত্র হয়ে থাকবে। তাই নিজের কোনও আত্মস্তুতিও এখানে তিনি করেননি। আসলে এ তাঁর নিজের জন্য করা আত্মপ্রতিকৃতি। তাঁর পেনসিল এখানে সূক্ষ্ম পর্যবেক্ষক। নিজেকে তা জেরা করতে করতে চলে। দ্রুতগামী, কোনও অনুশোচনার ইচ্ছা তার নেই। তাৎক্ষণিক কাজ— ·কোনও এক ব্যক্তির অস্তিত্বের একটি বিশেষ মুহূর্তের ছবি এটি। এবং সেই মুহূর্তটিকে তো সংকটের মুহূর্তই মনে হয়। ছবিতে মিলেমিশে থাকে ছবির বিষয়ের মানসিক ও শারীরিক অবস্থা। তথাপি এ তো শুধুই এক ড্রয়িং, এমনকী পেন্টিংও নয়। এমনকী, পরে রং ভরানোর জন্য কোনও খসড়া স্কেচও নয়। লিওনার্দো যে কোণ থেকে দেখেন, স্বাভাবিক পোজে, টুপি ছাড়া, ঈষৎ দুশ্চিন্তাময় অভিব্যক্তিটাতেই তিনি নিজেকে ধরেন। সে সময়ের প্রতিকৃতি অঙ্কনের ধারার থেকে তা আলাদা। এই লাল চকের ছবিতে যেন বড় বেশি স্বতঃস্ফূর্ততা। বড় বেশি আবেগ।

উইন্ডসরে যে পার্শ্বপ্রতিকৃতি আমরা পাই, তার একটা নকল আছে আমব্রোসিয়াতেও। এই ছবিটা কোনও এক ছাত্রের করা। তাই এতে পাই বাইরের লোকের চোখ দিয়ে দেখা লিওনার্দোকে।[২৫] বেশ জাঁকালো, কিছুটা অবাস্তব হয়তো। আসলে এই বাস্তবতাটা জনতার বাস্তবতা। দুশ্চিন্তার স্পর্শহীন এক সুষমাময় মুখচ্ছবি দেখি এখানে। বয়সের ভারে নষ্ট হয়নি আকর্ষক ক্ষমতা। যদিও যৌবন চলে গেছে, তবু এ ছবিতে লিওনার্দো চমৎকৃত করেন তাঁর শরীরের গঠনে। তুরিনের আত্মপ্রতিকৃতিটি আঁকার কয়েক বছর আগেই বেলজিয়ান কবি জঁ লমের তার 'প্ল্যাস্ত্ দ্যু দেসিরে' *(Plainte du Désiré)* বইতে লিওনার্দোর উল্লেখ করেন লিনির কাউন্টের মৃত্যু বিলাপের সূত্রে: 'লিওনার্দো, যিনি অপরূপ সুষমার অধিকারী।' তিনি শিল্পীর চিত্রকলার বা ভাস্কর্যের কোনও উল্লেখই করেননি— ফরাসিদের এত পছন্দ সত্ত্বেও।

তাঁর জ্ঞানের, প্রযুক্তির, গবেষণারও কোনও উল্লেখ নেই। শুধু অসামান্য অঙ্গসৌষ্ঠব ছাড়া এই বৃদ্ধ মায়েস্ত্রোর আর কোনও গুণই উল্লেখযোগ্য মনে হল না!

ভাসারি বলেন— "লিওনার্দোর ছিল এমন এক মহত্ত্বের ভাব যে, যে কেউ তাঁকে দেখলেই তার দুঃখ অন্তর্হিত হত।" এভাবে, যদিও তাঁর সমসাময়িকরা যে শিল্পীসত্তার বৈভব দেখেছিলেন, কেউ কেউ দেখেন তাঁর মধ্যের দার্শনিককে, কেউ বা প্রযুক্তিবিদকে— আর কেউ বা প্রথমেই উল্লেখ করেন তাঁর অসামান্য উপস্থিতির।

নেপোলিয়নের খর্বাকৃতিকে ১৭৮৯-এর পরবর্তী ইউরোপের বিবর্তনের একটি গুরুত্বপূর্ণ কারণ বলে দায়ী করা যায় কি? অথচ, এটাও ঠিক, যে কিছু কিছু ব্যক্তিকে বোঝাই যাবে না যদি তাঁদের শরীরী অবয়ব সম্বন্ধে আমাদের কোনও ধারণাই না থাকে। একজন মানুষের চেহারা তাঁর কাছে সুবিধার বস্তু না সমস্যার জিনিস— তিনি নিজে সেই দেহাবয়বের সঙ্গে কী সমঝোতায় এসেছিলেন— এগুলো না জানলে ব্যক্তিকে জানা অসম্পূর্ণ থাকে। মাইকেল এঞ্জেলো সম্বন্ধে জানা আছে তাঁর মুখ ছিল কুৎসিত। খাড়া কান, সরু চোখ, নাকের হাড় কোনও বন্ধুর ঘুসির আঘাতে ভাঙা। তাঁর স্বভাব ছিল কৌণিক, অহংকারী, একাকিত্বকামী। তাঁর যে প্রতিভা ছিল তা হয়তো এই কুরূপ দিয়ে ব্যাখ্যা করা যায় না। কিন্তু এই তথ্যে পরিস্ফুট হয় তাঁর জীবনের গল্পটি। কোনও-না-কোনও ভাবে এই ঘটনা তাঁকে প্রভাবিত করেছিল অবশ্যই। লিওনার্দোর ক্ষেত্রেও এটা খুব আপশোশের ব্যাপার যে তার পরিণত বয়সের ছাড়া আর কোনও প্রতিকৃতিই আমাদের কাছে নেই। (সেটাও আবার কেবলই রেখাচিত্র, রঙে আঁকা নয়)। যখন তাঁর সৌন্দর্যের চূড়ান্ত বিস্ফার ঘটেছে সেই যুবাবয়সের একটি ছবিও আমাদের কাছে নেই। ফলে তাঁর জীবনের ওই সময়টাকে ধরতে অসুবিধে হয়। তাঁর চোখের দৃষ্টি দেখতে ইচ্ছে হয় কোনও বঞ্চনার মুহূর্তে... মোহহীনতায় (তাঁর চোখের মণি কি সত্যিই সবুজ ছিল? প্রমাণহীন ভাবেই এমনটা আন্দাজ করা হয়। লিওনার্দো এমন এক ব্যক্তিত্ব যাঁর সম্বন্ধে কতকিছুই না জানতে ইচ্ছে করে।) কোন মুহূর্ত থেকে তিনি নিজেকে ওই ঈষৎ একঘেয়ে দীর্ঘ আলুলায়িত শ্মশ্রুর আড়ালে ঢাকার সিদ্ধান্ত নিলেন? কোন ঘটনার ফলশ্রুতিতে? তা কি সময়ের অপরিবর্তনীয় ধ্বংসলীলার প্রমাণ ঢাকতে? এই প্রফেটসুলভ মাথাটির অধিকারী তিনি কীভাবে হলেন?

আগে উল্লিখিত ওই উদ্ধৃতিগুলো না থাকলে, লিওনার্দোর যৌবনকালে তাঁর যে কোনও উল্লেখযোগ্য সৌন্দর্য ছিল একথা আমরা মনের কোণেও স্থান দিতাম না। তুরিনের আত্মপ্রতিকৃতিটি অন্যভাবে দেখলে খুবই বাঙ্ময়। কিন্তু তা প্রত্যক্ষ বা পরোক্ষভাবে আমাদের মনে শিল্পী সম্বন্ধে প্রতিষ্ঠিত করে একটিই অনড় ধারণা। লিওনার্দোর ওই পরিশীলিত শ্বেতশ্মশ্রু বৃদ্ধের ভাবমূর্তিটা প্রায় প্রতীকীই হয়ে দাঁড়ায়। কল্পনাই করা যায় না যে অন্য কোনও সময়ে অন্য কোনওরকম মুখচ্ছবি তাঁর ছিল। যখনই পরবর্তী সময়ে ছবিতে তাঁর কোনও জীবনী আঁকা হয়েছে, তাঁকে সর্বদাই প্রচুর কেশ-শ্মশ্রুময় করে আঁকা হয়েছে— হয়তো সর্বদাই চুলের ঘনত্ব বাড়িয়ে বয়সটা কম দেখানোর চেষ্টা হয়েছে।[৬]

ভেনিসের খোদাইশিল্পী ক্রিস্তোফানো কোরিওলানোর ছাপাই ছবি ভাসারি তাঁর 'জীবনী'

(Vies) গ্রন্থের দ্বিতীয় সংস্করণে ব্যবহার করেছেন। এই ছবিটিতে লিওনার্দো বিধৃত হয়েছেন এতটাই অতিসরলীকৃতভাবে যে তা এক স্থূল মাত্রা পায়। এই শিল্পী আমাদের মতে তুরিনের আত্মপ্রতিকৃতির দ্বারাই অনুপ্রাণিত।[২৭] একটি শক্তিশালী পেশিময় মুখ, অজস্র বলিরেখা, একটি খাড়া নাক ও ভুরু-আবৃত প্রশস্ত কপাল। নতুনের মধ্যে একটি টুপি যোগ করা হয়েছে ভিঞ্চির মাথায়। যেটাকে একটা হেলমেট ও বেরেট-এর মাঝামাঝি কিছু বলা যায়। অল্পবিস্তর পরিবর্তিত হয়ে কোরিওলানোর খোদাই কাজগুলি অনভের-এ ১৬১১-তে পুনর্মুদ্রিত হয়। ১৬৮২-তে আমস্টার্ডামে এবং ১৭৪৫-এ পারীতে।[২৮] ভাসারি 'দশম লিয়ঁ'র রাজসভা' *(la Cour de Léon X)* নামক ফ্রেস্কোতে এই চিত্রটিকেই পুনরুদ্ধার করেছিলেন। মুখমণ্ডলের অনুপুঙ্খ নিয়ে মাথা ঘামানোর কিছু ছিল না— শুধু বৈশিষ্ট্যমূলক চিহ্নগুলি থাকলেই হল (দাড়ি, চুল, গোল টুপি)। লিওনার্দোকে সহজে চিনে নেবার এইগুলিই হল উপায়। যেমন চার্লি চ্যাপলিনের গোঁফ, ছড়ি ও বাউলার টুপি। অর্থাৎ ইতিমধ্যেই লিওনার্দো হয়ে উঠেছেন এক টাইপচরিত্র, এক সিল্যুয়েট। এর পর থেকে মিলানের পিয়াৎসা দেল্লা স্কালায় পিয়েত্রো মাঈনির হাতুড়ি ছেনিতে খোদাই করা বেদনাবিধুর মনুমেন্টে বা ইনগ্রেস-অঙ্কিত প্রথম ফ্রাঁসোয়া'র কোলে মৃত্যুপথযাত্রী লিওনার্দোর করুণ ছবিতে ওই একই ভাবমূর্তি। ফ্লোরেন্সের 'অফিস' গ্যালারিতে একটি ক্যানভাস বহুদিন ধরে প্রচলিত ছিল লিওনার্দোর তেলরঙে আঁকা আত্মপ্রতিকৃতি বলে। এখানে তিনি পরিণত, শ্মশ্রুময়। কিন্তু চার্লস-এর মতো মস্তকভূষণে সজ্জিত। দৃষ্টিটি বেশ জীবন্ত। মেদিচিদের পতনের পর তস্কানি যখন গ্রান্ড-ডিউক লোরেনদের অধিকারে চলে যায়, সে সময়ে এ ছবিটি পাওয়া যায়। ১৭৫৩-তে ছবিটি ভিঞ্চির স্বহস্তে আঁকা বলে সম্যক নিশ্চিতিসহ গ্যালারিতে দান করা হয়। বিশ শতকের শুরুতে এক ট্যুরিস্ট গাইড[২৯] (তিনি ছবিটির বর্ণনা দিয়েছেন— তিন চতুর্থাংশ ডানদিকে ফেরানো, দীর্ঘ সাদা দাড়ি, কালো টুপি ও জামা, ফারের লাইনিং দেওয়া কোট) এই দাবি সমর্থন করেছেন ঈষৎ নিমরাজিভাবে— 'এই ক্যানভাসটি, যা ১৫০৭ নাগাদ আঁকা হয়ে থাকবে, এর মৌলিকতা সন্দেহজনক।' ১৯৩৫ নাগাদ ছবিটির বৈজ্ঞানিক বিশ্লেষণ করা হয়। শিল্পরসিকরা এর মধ্যে কোনও উচ্চতর প্রতিভার সন্ধান পাচ্ছিলেন না। একটি এক্স-রে-তে এটা প্রমাণিত হয় যে এই ছবিটা অন্য একটা ছবির ওপরে আঁকা হয়েছিল— অন্য ছবিটার নাম 'অনুশোচনাময় মারি মাদলেন' *(Marie-Madeleine pénitente)*। মূল ছবিটিও খুব আগ্রহোদ্দীপক নয়, সপ্তদশ শতকের কোনও জার্মান শিল্পীর আঁকা।[৩০] অর্থাৎ আত্মপ্রতিকৃতির তো প্রশ্নই ওঠে না, বরঞ্চ ভিঞ্চির মৃত্যুর প্রায় দেড় শতক পরের কাজ এটি। এই আবিষ্কারের পর ওই প্রতিকৃতি গ্যালারি থেকে ছবিটিকে সরিয়ে নেওয়া হয়। তবু ছবিটি কিছুদিন জনমানসকে অধিকার করে রেখেছিল। ছবির টুপিটা আসলে দ্বিতীয় হেনরির সময়কার ছোট কানাতওয়ালা বলেই রনেশাঁসের সময়ের বেশি নিকট। কোরিওলানোর খোদাই করা ভ্রমণের বেরেট-এর চাইতে বেশি বিশ্বাসযোগ্য। ওই ছোটকানাতওয়ালা টুপিই মাঈনির ভাস্কর্যে, পিয়াৎসা দেল্লা স্কালাতে ব্যবহৃত হতে দেখি। এবং ওই সময়ে আঁকা বা খোদাই করা লিওনার্দোর অনেক প্রতিকৃতিতেই।

আরও কয়েকটা ছবি আছে, যা তাঁর ছাত্রদের করা। এগুলোর সঙ্গে তুরিনের

কিশোরের পার্শ্বপ্রতিকৃতি (লিওনার্দো?)। উইণ্ডসর রয়্যাল লাইব্রেরি (১২৪৩২ সম্মুখপৃষ্ঠা)

সেজার বোর্জিয়ার সম্ভাব্য প্রতিকৃতি। বিবলিওতেক এক্স-রয়্যাল, তুরিন।

আত্মপ্রতিকৃতির লিওনার্দোর একটা ভাসা ভাসা মিল আছে। কোনওটাই বিশ্বাসযোগ্য নয়। দা ভিঞ্চির শরীরের (বা মনস্তত্ত্বের) ওপর কোনও নতুন তথ্যের আলোকপাতও করে না।[৩১] ফ্লোরেন্সের অফিস গ্যালারিতেই এমন একটি ছবি আছে, উইন্ডসরের পার্শ্বপ্রতিকৃতির কপি। আবার শেরবুর্গের মিউজিয়ামে একটি ছবি, বেশ খারাপ দশা তার।

লিওনার্দোর সমসাময়িক সব শিল্পীর কাজ ঘেঁটেই দেখেছেন উনিশ শতকের ঐতিহাসিকরা।[৩২] আশা একটাই: যদি তাদের মধ্য থেকে মায়েস্ত্রোর কোনও অজানা প্রতিকৃতি মেলে। তাঁদের প্রচেষ্টার ফল কয়েকটাই মাত্র ছবি। অবশ্যম্ভাবীভাবে অবাস্তব, ভাবোদ্দীপিত চিত্র (যেমন ওই রাফায়েলের 'আথেনস-এর বিদ্যালয়ে' বা *l'Ecole d'Athenes* চিত্রে প্লাতো) অনেকগুলিই বিতর্কসাপেক্ষ। যখনই কেউ কোনও দাড়িওয়ালা, টুপি বা শিরাচ্ছাদন করা শুষ্ক বৃদ্ধের ছবি খুঁজে পেয়েছেন, কোনও-না-কোনও উদ্ভাবনী কৌশলে প্রমাণ করার চেষ্টা করেছেন সেটা দা ভিঞ্চিকে ভেবেই আঁকা। লুইনির 'কুমারীর বিবাহ' বা *Mariage de la Vierge* (সারোন্নোর সংগ্রহালয়ে) ছবিতে তাঁকে খুঁজে নেওয়া যায়। ফ্লোরেন্সের এক অজ্ঞাতপরিচয়ের 'পবিত্র পরিবার' *(Sainte Famille)* ছবিতে তাঁকে সন্ত জোসেফের মুখরেখায়। মাইকেল এঞ্জেলোর আঁকা ছবিতে যেখানে এক বৃদ্ধ হ্যামলেটের ভঙ্গিতে একটি নরকরোটি ধরে আছেন দু'হাতে— এ ছবিটা ব্রিটিশ মিউজিয়ামে পাওয়া যায়। ভাটিকানের 'মোজেজ' *(Moïse)* নামে ভাস্কর্যে। রাফায়েলের 'সন্ত সাক্রামন্তের বিবাদ' *(Dispute du Saint Sacrement)* ছবিতে লায়ারবাদনরত রাজা ডেভিডের মূর্তিতে। 'তিন মহাকাশবিদ' *(Trois astronomes)* নামে ভিয়েনার সংগ্রহালয়ে জিওর্জিওনের হুড পরিহিত বৃদ্ধে। লম্বার্দি অঞ্চলের নানা ভাস্কর্যে আরিস্ততলের রূপ কল্পনায় (সর্বদাই বনেট বা হুডে আচ্ছাদিত মাথাটি)। ফ্লোরেনৎসিও-র সংগীতবিষয়ক আলোচনার এক গ্রন্থের একটি মিনিয়েচারে (মিলানের ত্রিভুলচিয়েন গ্রন্থালয়ের 'কোদেক্স আত্তাভানতিয়ানো')। জঁ পেরেয়ালের একটি মিনিয়েচারে (পারীর জাতীয় গ্রন্থাগারে)— ইত্যাদি ইত্যাদি। এই তালিকায় আমি যোগ করব সেজারে দা সেস্তো-র 'সন্ত জেরোম' *(Saint Jérôme)* ছবিটিকে। রিচমন্ড কুক গ্যালারিতে রাখা এ ছবিটার সাথে তুলনা করলে উইন্ডসরের প্রোফাইল ছবিটাকে এর জন্য করা খসড়া স্টাডি মনে হবে। যদি বা এইসব শনাক্তকরণের যাথার্থ্য আমরা গ্রহণ করি— তবু বলতেই হয় এদের মধ্যে কোনও একটি শিল্পকর্মও নেই যাকে দা ভিঞ্চির স্বাভাবিক ও মূলানুগ প্রতিকৃতি বলা যায়, জীবনসদৃশ বা লাইফ-লাইক বলা যায়। যা থেকে ছবির বিষয়ের ব্যক্তিত্ব সম্বন্ধে কিছুটা ধারণা করা যায়। যেটা হয় তুরিনের আত্মপ্রতিকৃতি থেকে। অন্য সব ছবিই আসলে প্রকাশ করে ছবির সৃষ্টিকর্তার দৃষ্টিভঙ্গিকে। আঁকার বিষয়কে নয়।

অন্য ঐতিহাসিকরা আরও সুদূর কল্পনা করেন। তরুণ লিওনার্দোর শিল্পকর্মগুলোর ভেতরেই তাঁর আত্মপ্রতিকৃতি খোঁজেন তাঁরা। যখন তাঁর মুখ বলিরেখাঅঙ্কিত নয়, বা চুলদাড়ির আড়ালে ঢাকা নয়। ফ্রান্সেস্কো বত্তিচিনির 'তোবি ও দেবদূতগণ' *(Tobie et les Archanges)* ছবির সন্ত মিশেল-এর মধ্যে অনেকে খোঁজেন তাঁকে। বা বত্তিচেল্লির 'ম্যাজাইদের অনুরাগ প্রদর্শন' *(l'Adoration des Mages)* ছবিতে মহান লোরঁর পাশে।

পণ্ডিতরা ভেবে থাকেন ভেরোক্কিও নাকি নিজের ডেভিডের জন্য ছাত্র লিওনার্দোকেই মডেল বানিয়েছিলেন। ফ্লোরেন্সের জাতীয় সংগ্রহশালায় এই বিখ্যাত মূর্তি আছে। একেবারে অসম্ভব নয় কল্পনাটা। বয়সটা সেসময় লিওনার্দোর তেমনই ছিল। নাকের আকৃতি, কপাল, ভুরু ও পক্ষ্ম, চোখের বিষণ্ণ সৌন্দর্য, ঠোঁটের সুসমঞ্জস রেখা, ঢেউ খেলানো চুলের কোঁকড়ানো ঢলে নেমে আসা— এগুলো তুরিনের আত্মপ্রতিকৃতির পূর্বাভাস জানায় বইকী। যতটা আমরা শুনি, লিওনার্দো যদি ততটাই সুন্দর হয়ে থাকেন তবে শিক্ষক ভেরোক্কিও বা সহকর্মী বা আতলিয়েরের সঙ্গীরা (বত্তিচিনি, বত্তিচেল্লি) তাঁকে মডেল হতে অনুরোধ করতেই পারেন। ভেরোক্কিওর যে ডেভিডের হাতের তরবারি গলিয়াথের মাথা টুকরো করছে তার সঙ্গে সত্যিই বত্তিচিনির বর্মপরিহিত তরবারি হাতে সন্ত মিশেলের কোথায় যেন মিল আছে— যোদ্ধাসুলভ দৃঢ়তার সাথে স্নিগ্ধ সারল্যের মিশ্রণ, বা সহজতার সঙ্গে সৌষ্ঠব। গাম্ভীর্য আর সরসতা, কোমলতার সাথে শারীরিক দার্ঢ্যের সৌন্দর্য। হাতে ধরা নগ্ন তরবারির মতো এই দেবদূতরা দৃঢ়তা ও শুদ্ধতার প্রতীক। যদি এগুলো আদৌ লিওনার্দোকে মডেল করে না হয়ে থাকে, তবে এমনটা ভেবে নেবার একটাই কারণ, লিওনার্দোর ভাবমূর্তি।

আমি বলি, এভাবে তাঁকে না খুঁজে বরং তাঁকে খোঁজা যাক তাঁর নিজের কীর্তিতে। নিজেকে কি তিনি স্টাডি করেছেন, বা কোনও ছবিতে এনেছেন নিজের আদল? লিওনার্দোর অনেক ছবির মতোই একটি অসম্পূর্ণ ছবি 'অফিস'-এ রক্ষিত, তাঁর 'ম্যাজাইদের অনুরাগ প্রদর্শন'। তাতে দেখি এক তরুণ পুরুষকে, দীর্ঘদেহী, অস্থিসার নাক, ঈষৎ কুঁজো। ডানদিকে দাঁড়িয়ে, ক্যানভাসের বাইরের দিকে দৃষ্টি ফেলে। এপিফ্যানির রহস্যময় ঘটনার সাক্ষ্য গ্রহণে তাঁর মনোযোগ কম। ফ্রেমের বাইরের জগতের সঙ্গেই যেন কথোপকথনে রত। কুমারী মাতার রাজকীয় পূজন দৃশ্য বা ম্যাজাইদের মুগ্ধতা— এগুলোর মতো বিশাল ও গম্ভীর প্রেক্ষাপটে ঐতিহাসিক সন্তদের মূর্তির মাঝখানে শিল্পী তো সহজেই গলিয়ে দিতে পারতেন এক আধটি নীরব সাক্ষী— কোনও ধনী ব্যবসায়ী, রাজপুত্র বা বিশপ্। এসব চরিত্রের মধ্যে তিনি বসিয়ে দেন তাঁর পরিবারের সদস্য বা বন্ধুকে (মৃতই হোক বা জীবিত)। যে কোনও ব্যক্তি যাঁর প্রতি শ্রদ্ধা নিবেদন করতে চান শিল্পী। অথবা নিজের স্বাক্ষরের বিকল্প হিসেবে হয়তো নিজেকেই। দ্যুরার এই পদ্ধতিটাকে ব্যবহার করেছিলেন। মাসাচ্চিও নিজেকে কার্মিনের একটি ফ্রেস্কোতে রেখেছিলেন।[৩৩] ফিলিপিনো লিপ্পিও তাঁর বাবা ফ্রা ফিলিপ্পো লিপ্পিকে দেখান মুণ্ডিতমস্তক, চিন্তাকুল, থুতনিতে রাখা হাত— 'কুমারী মাতার মুকুট পরিধান' *(Couronnement de la Vierge)* ছবিতে। বত্তিচেল্লির 'মুগ্ধতা' *(Adoration)* ছবিতে নানা রাজনৈতিক ব্যক্তিত্বের মাঝে, উঁচুতে বসে একটি হলুদ দীর্ঘ পোশাকে উদ্ধত দৃষ্টিতে দর্শকদের দিকে তাকিয়ে থাকতে দেখা যায় স্বয়ং শিল্পীকেই। গোটা ক্যানভাসের প্রেক্ষিতে এইসব চরিত্রদের অবস্থান থেকেই (ফ্রেমের ভেতরে কোনও অপ্রকৃষ্ট কোনায় স্থাপিত) ধরে নেওয়া যায় এরা আত্মপ্রতিকৃতি। অন্যথায় যারা বাকি সমস্ত চরিত্রগুলির থেকে সম্পূর্ণ পৃথক। প্রায় বহিরাগতই বলা যায়। কখনও কখনও এই দুই পদ্ধতিই ব্যবহৃত হয়। লিওনার্দোর 'ম্যাজাইদের অনুরাগ প্রদর্শনে' যে তরুণটিকে পাই সেও ওই বত্তিচেল্লির হলুদ পোশাকের আত্মপ্রতিকৃতিটির মতোই। ফিগারটির অবস্থান ছবির প্রায় প্রান্তীয়

অংশে।[৩৪] ওই দুই ছবির বিষয় ও সময়কালও খুব কাছাকাছি। দুঃখ একটাই। ভিঞ্চির ক্যানভাস অসম্পূর্ণ রয়ে গেছে— আশপাশের অংশে কাজ করা হয়নি। রং দেওয়া হয়নি। ডিটেলিং নেই। শুধু একটি ভঙ্গিমা আছে, অসংহত, গতিময় এক সৌন্দর্যের ছোঁয়া আছে। এই উদাসী তরুণ চরিত্রটি যে ছায়াচ্ছন্ন স্কেচের ভেতরে বাস করে,[৩৫] তা থেকে সে সহসা উঠে আসে না। তাঁর নোটবইয়ের স্কেচগুলিতে তাঁকে আমরা আবার খুঁজি। লিওনার্দো সারাজীবনে নোটবইতে সুন্দর তরুণ ও গলিত ভয়াবহ বৃদ্ধদের স্কেচ করেছেন বহু। পেনসিলে যে বৃদ্ধদের চেহারা তিনি আঁকতেন তার মধ্যে অনেকটাই তুরিনের সেই আত্মপ্রতিকৃতির ছায়া। তখন তাঁর বয়স ত্রিশের কম। অথচ তিনি একাধিক প্রোফাইল আঁকছেন পরিণত প্রৌঢ়ত্বের।[৩৬] অল্পবয়সেই যেন শিল্পী তাঁর নিজের ভবিষ্যৎ দর্শন করেছেন এক প্রস্তাবশে। (এমনটাও অনেকের ধারণা[৩৭] যে তিনি তাঁর বাবাকে স্কেচ করেছিলেন।) পিয়েরো দা ভিঞ্চির কোনও তথাকথিত প্রতিকৃতি নেই। পারিবারিক ধারায় দু'জনের বৃদ্ধবয়সের চেহারা এক হতেই পারে। সেই প্রশস্ত কপাল, সেই খাড়া নাক, তিক্ত মুখভাব, বলিরেখা, ভাঁজময় ঠোঁট, ভারী চিবুক। নোটবইয়ের পাতায় পাতায় আমরা এমন মুখ খুঁজে পাই। কখনও তা প্রায় ব্যঙ্গচিত্রের মতো হয়ে যায়। যেন এমন এক আস্য তাঁকে লজ্জিত করছে। গোটা জীবন জুড়ে তাঁকে এমন একটি মুখ যেন তাড়া করে বেরিয়েছে। সেই বেড়াজাল পেরিয়ে তিনি কোথাও পালাতে পারেন না। (পুরুষের মুখাবয়বে একটি মাংসল অধরোষ্ঠ যোগ করার প্রবণতা ছিল তাঁর— অতি প্রেরণার মুহূর্তে যা হয়ে দাঁড়াত এক বিকৃত ঠোঁটের ভঙ্গি।) অথচ নিজের নোটবইতে তিনি বলছেন— "যে আঁকিয়ের হাত স্থূল, তার আঁকাও হবে স্থূল। তুমি পাশবিক হলে তোমার আঁকা ফিগারেরাও তাই হবে— সৌন্দর্যহীন। তোমার মধ্যে ভালমন্দ যে গুণই থাক, সেগুলো তোমার আঁকা চরিত্রদের মধ্যে প্রকাশিত হবেই।"[৩৮] আরও বলছেন— "সুন্দর মুখে সুন্দর অংশগুলো অনুকরণ করার অভ্যাস করো। যে সৌন্দর্য খ্যাতি পেয়েছে, তাকে বাছো। তোমার নিজের বিচারের ওপর ছেড়ো না। কারণ তোমার ভুল হতে পারে। তুমি হয়তো বেছে নেবে এমনই মুখ যা তোমার নিজের মুখের সাথে মেলে। আমাদের সদৃশেরা আমাদের প্রায়ই আকর্ষণ করে তো— তুমি যদি অসুন্দর হও, তুমি সুন্দর মুখের সামনে দাঁড়াবে না, আর তোমার সৃষ্টিরাও তবে অসুন্দর। যেমন অনেক ছবিতেই দেখা যায় চরিত্রগুলো তাদের সৃষ্টিকর্তার সাদৃশ্য বহন করে প্রায়শই।"[৩৯] স্বয়ং অসুন্দর যে শিল্পীরা, তাঁদের প্রতিই হয়তো তাঁর এই উপদেশাবলি। কিন্তু একথা নিশ্চয়ই সবার ক্ষেত্রেই প্রযোজ্য— নিজের প্রতিও। তবে কি তিনি নিজেই নিজের উপদেশ মানেননি?[৪০] লিওনার্দো সুন্দর ছিলেন। নিজের 'বিখ্যাত' সৌন্দর্যের প্রতিচ্ছবিই তিনি খুঁজতে চাইতেন নিশ্চয়, তাঁর সব ছবিতে? হয়তো তাঁর হাসিটাও ছিল 'সন্ত জন বাপতিস্ত' *(Saint Jean-Baptiste)* বা 'লা জোকন্দ' (*Joconde* বা মোনালিসা)-র হাসির মতোই ?[৪১]

লিওনার্দোর খসড়াগুলোর ভেতরে অন্তত আরও দুটো ছবি আছে[৪২] যাদের অবিসংবাদিতভাবেই তুরিনের লাল চকের আঁকাটির মতোই আত্মপ্রতিকৃতি বলে দাবি করা হয়েছে। তবে এই লোকটি মুণ্ডিতমস্তক, দাড়িও নেই। একটা ছবি সামনে থেকে, অন্যটা

পাশ থেকে। মুখের মধ্যস্থলে মাপের হিসেব করার জন্য চৌখুপি খোপ কাটা। প্রাচীন রোমের কোনও রাজদূতের মাথার মতো সুগঠিত মাথা, ভূমধ্যসাগরীয় গড়নের। তুরিনের ছবির সব বৈশিষ্ট্যই এখানে লক্ষণীয়। যেন চুল ও দাড়ির তলায় চাপাপড়া মানুষটাকেই এখানে দুটো আলাদা দৃষ্টিকোণ থেকে নেওয়া হয়েছে। আয়নায় নিজেকে স্টাডি করেই এগুলো আঁকা, ধরে নেওয়া যায়। মানবদেহের সঠিক অনুপাত অনুযায়ী শিল্পী নিজের চেহারাকে এঁকেছেন। হয়তো চুলদাড়ি ভেদ করে আঁকিয়ের চোখ চলে গেছে ভেতরে। এই স্কেচগুলোতে লিওনার্দোর বৃহত্তর কর্মযজ্ঞের কিছু সূচনা পাই। লেখায়, আঁকায়, পরে তিনি এই কাজগুলো করেছেন। পূর্ণবয়স্ক পুরুষকে দাঁড়ানো অবস্থায়, দু' পা জড়ো করা অবস্থায় আঁকছেন তিনি। মুখের মধ্যে ঠোঁটের অনুপাত হল বারো ভাগের এক ভাগ, বা গোটা শরীরের উচ্চতার তুলনায় সাতভাগের একভাগ মাথার আকৃতি।[৪৩] মানব শরীরের আকৃতি অনুপাতের ব্যাপারে লিওনার্দোর এই আগ্রহটা ১৪৯০ সাল নাগাদ মিলানে প্রথমবার আসবার সময় থেকেই। তাঁর বয়স তখন চল্লিশ। আমরা হিসেবনিকেশ করে জানছি, লিওনার্দোর নিজের উচ্চতা ছিল ১.৬৮ মিটার।[৪৪] মূল্যবান তথ্য। কিন্তু এই ছবিগুলিতে পুরুষটি অনেক বয়স্ক, বৃদ্ধ। বিশেষত পার্শ্বচিত্রটিতে।[৪৫] গালগুলো বলিরেখায় আক্রান্ত। চোখের পাশে গভীর দাগ। অন্তত ষাটের কোঠা পেরিয়ে গেছেন ইনি। নিঃসন্দেহে তাঁকে বয়সের তুলনায় ঢের বয়স্ক দেখতে ছিল। (আরাগনের কার্দিনালেরও তাঁর পঁয়ষট্টি বছর বয়সেই তাঁকে সত্তরোর্ধ্ব লেগেছিল)।[৪৬] কিন্তু এতটা তফাত হওয়া সম্ভব নয়। তবে কি তিনি আয়না থেকে নিজেকে কপি করবার সময়ে নিজের সঠিক বয়সটা না তুলে এনে ইচ্ছে করে বয়স বাড়িয়ে দিয়েছিলেন? কেন? অহংকারে? ছদ্মগর্বে? কোনও তীব্র গ্লানিকে ঢাকতে? না কেবলই বিনয়ে? যেমন কোনও একটা বয়স থেকে দীর্ঘ শ্মশ্রুর তলায় তিনি নিজেকে লুকিয়ে রাখতে শুরু করেছিলেন?

হয়তো কোনও গুপ্তকথাকে ঢাকতেই প্রয়োজন পড়েছিল মুখোশের। বৃদ্ধ জ্ঞানীর মুখোশ তা। কোন সে ভয়াল, গভীর গোপনীয়তা, যা লিওনার্দোকে তাঁর খ্যাতি সত্ত্বেও কোনও সঠিক ও নিঃসন্দিগ্ধ প্রমাণ নিজের ছবিতে রাখতেই দিল না? যার ফলে আমরা জানতেই পারব না যৌবনে তাঁর মুখটি কেমন ছিল? এই কি সেই 'অন্ধকারকে সঙ্গী করে চলা'?[৪৭]

তবে তাঁর জীবিতকালে নিশ্চয় যথেষ্ট অল্পবয়সের কোনও প্রতিকৃতি ছিল। ফ্লোরেন্সের কবি জিওভান্নি নেসির কোয়াত্রোচেন্তো-র (১৪০০ থেকে ১৪৯৯-র সময়কাল) শেষভাগে লিখিত, নিশ্চিতভাবেই ১৫০০ সালের আগে লেখা পদাবলিতে তো সে সাক্ষ্য পাই:

> "ইতিপূর্বেই আমি দেখেছি কাঠকয়লায় অঙ্কিত এক অপূর্ব শিল্প:
> আমার ভিঞ্চির এক শ্রদ্ধেয় মূর্তি..."

তারপর আরও রয়েছে :

> "তিনি এমনই, যে যত ভাল রং-তুলির ব্যবহারই করা হোক,
> তাঁর সত্যকার মূর্তির চেয়ে কোনও ছবিই সুন্দর হবে না।
> কারণ তাঁর শিল্প হল অতি মহৎ ও মহামূল্য।

এই শিল্প, তারই মধ্যে তিনি নিমজ্জিত।
তার যে অসামান্য মূল্য,
তিনি তো বাস করেন তার মধ্যেই।"[৫৮]

কাঠকয়লায় আঁকা এই প্রতিকৃতিটির সমতুল খুঁজে পান না নেসি। অথচ আমাদের হস্তগত হয় না এ ছবি। লিওনার্দোর এমন তো কত কাজই আমরা দেখতে পাইনি! কবি এখানে ভিঞ্চির রূপবর্ণনা করে সময় নষ্ট করেননি, বরং এই সুযোগে এক গোপন ও চতুর স্তুতিগাথাই উপস্থাপিত করেছেন। কোনও আঁকিয়েই, তা তিনি তেলরং বা টেম্পেরা যাই ব্যবহার করুন না কেন কাঠকয়লার বদলে, ভিঞ্চির সঙ্গে পাল্লা দিতে পারবেন না। কারণ কোনও শিল্পই আসল মানুষটির কাছাকাছি পৌঁছয় না। তাঁর মতো বড় শিল্পী যেমন নেই, তেমনি তাঁর শিল্পীসত্তার আড়ালে লুকিয়ে আছে এক অসামান্য শ্রদ্ধেয় মানুষও। (এর চার শতক পরে ভালেরিও তাঁর মতো করে এক যুক্তি খাড়া করেছিলেন তাঁর 'লিওনার্দো দা ভিঞ্চির পদ্ধতি' বা *Méthode de Léonard de Vinci* রচনায়। লিওনার্দোর মগজের গঠন নিয়ে তিনি বেশি চিন্তিত ছিলেন, তাঁর শিল্প নিয়ে যতটা না।) এইভাবেই ক্রমাগত ব্যর্থ হয়ে যায় এই জাতশিল্পীকে খোঁজার প্রয়াস আমাদের। তাঁর নশ্বর-অস্তিত্বের বাইরে তাঁকে রচনা করার চেষ্টায় বাধা পড়ে। তাঁকে ছবিতে এঁকে উঠতে পারে এত ক্ষমতা কারওর নেই। এমনকী, তাঁর সম্পূর্ণ জিনিয়াস সত্তাকে অনুবাদ করে তোলে না তাঁর কোনও আঁকাও।

নেসির ছন্দোবদ্ধ পদাবলি যেন ভাসারির 'দৈবে'-র প্রশ্নের খানিক উত্তর। লিওনার্দোর কাজ ও তাঁর ব্যক্তিত্ব যে কোনও বিশ্লেষণকে অস্বীকার করে। অথচ অন্য আর কোন ভাবেই বা তাঁকে বোঝবার চেষ্টা করব আমরা? বৃদ্ধ জ্ঞানীর মুখোশ তাঁর অনেক জটিলতাকে ঢেকে দেয়। তাঁকে সংজ্ঞায়িত করা যায় না আদপেই। শেষ অব্দি ক্ষান্ত হতে হয় নিজের অক্ষমতাকে স্বীকার করে নিয়ে। এ মুখ যেন জুপিটারের মুখ। যাকে মুখোমুখি দেখা ও ধারণা করা কোনও মর্ত্যমানবের পক্ষে অসম্ভব।

লিওনার্দোর দুর্বোধ্যতা নিয়ে প্রতি শতকেই যত লেখালেখি হয়েছে এমনটা আর অন্য কোনও শিল্পীকে নিয়ে হয়নি। তাঁকে দেখার একটাই উপায়— তাঁর নানারকমের কর্ম উদ্দীপনার ভেতর দিয়ে দেখা।

তাঁর মৃত্যুর পরে যেন আর কেউ মনেই রাখেনি মানুষটাকে। নোটবইগুলোই তো তাঁর 'দর্শনে'র চিহ্ন। অথচ সেগুলো তো বহুদিন অপ্রকাশিত ও দুরধিগম্য অবস্থায় ঘুমিয়ে পড়েছিল ব্যক্তিগত সংগ্রাহকের গোপন ভাণ্ডারে। তাঁর তৈরি মূর্তি ও ভাস্কর্যগুলিও উধাও হয়েছে— প্রায় একটাও খুঁজে পাওয়া যায় না। অদৃশ্য হয়েছে তাঁর প্রযুক্তিগত কাজগুলোও। বহুদিন পর্যন্ত তাঁকে জানা যেত শুধুই চিত্রকর বলে। ১৬৫১ সালে প্রকাশিত তাঁর 'চিত্রকরের সন্দর্ভ' *(Traité de la peinture)* গ্রন্থ পড়ানো শুরু হয় আকাদেমিগুলোয়। তাঁকে সর্বপ্রথম 'লা জোকন্দ' *(la Joconde)* বা 'লাস্ট সাপার' *(la Céne)* ছবির স্রষ্টা ভাবা হয়েছে। এই ছবিগুলো শিক্ষণীয় বিষয়ে পরিপূর্ণ ছিল। তার এক প্রমাণ, এদের অনুকরণ হয়েছে অসংখ্যবার— ইতালিতে, ফরাসি দেশে, ফ্ল্যান্ডার্স-এ। অষ্টাদশ শতকে লিওনার্দোর করা

ব্যঙ্গচিত্রগুলি উদ্ধার হয়। লক্ষণীয় কৌতুক ছাড়াও গভীরভাবে ফিগার স্টাডি করার প্রমাণ। মানুষের শরীরী মূর্তির ওপরে তার নানা মানসিক অনুভূতির ছায়াপাতের এক গভীর অনুধ্যান।[৩৯] এই সময়েই 'মনস্তত্ত্ব' শব্দটিও তার নিজের অর্থ লাভ করে। শেষপর্যন্ত উনিশ শতক নাগাদ তাঁর নোটবইয়ের লেখাগুলির দিকে মন দিলাম আমরা। ততদিনে তা ছড়িয়ে গেছে পৃথিবীর নানা প্রান্তে। তা থেকে একটি নতুন ধারণা তাঁর সম্বন্ধে গড়ে তোলা গেল। তাঁর আঁকা এবং অন্যান্য আগ্রহগুলির সম্বন্ধে। বিশেষত তাঁর বৈজ্ঞানিক গবেষণাগুলো সম্বন্ধে। শিল্পবিপ্লব তখন তুঙ্গে। তাই হয়তো এসবের নবমূল্যায়ন তখন শুরু হল।

১৮২৬-এ প্রথম একটি ছোট নিবন্ধ গ্রন্থ প্রকাশ করা হয় 'দেল মোতো এ মিসুরা দেল্ আকুয়া'।[৪০] এতে জলবিজ্ঞান সম্বন্ধে লিওনার্দোর লেখাগুলিকে গ্রন্থিত করা হয়। এরপর ধরা হল সবক'টি নোটবইয়ের এক সম্পূর্ণ সংকলনের কাজ। রাভেসন্‌-মইয়াঁ ফরাসিতে অনুবাদ করে ছাপেন অ্যাঁস্তিত্যু দা ফ্রঁস (১৮৮১-১৮৯১)-এর পাণ্ডুলিপিগুলি। বেলত্রামি সম্পাদনা করলেন 'কোদেক্স ত্রিভুলৎসিয়ানো' (১৮৯০) মিলান থেকে। পিউমাতি 'কোদেক্স আতলান্তিকাস' (১৮৯৪-১৯০৪)। বিশ শতকেও অনেকগুলো প্রকাশনা হয়— ১৯২৩ থেকে ১৯৩০-এ 'কোদেক্স আরুনদেল'। ১৯৩১-১৯৩৪-এ ফস্টার-এর পাণ্ডুলিপি। ১৯৬৫-তে একত্র করে ছাপানো হয় মাদ্রিদের বিবলিওতেক নাসিওনাল-এ ছড়ানো ছিটানো নোটবইগুলো। এই প্রত্যেকটি প্রকাশনা থেকেই জন্ম হয়েছে অসংখ্য টীকাটিপ্পনী ও গবেষণাগ্রন্থের। কখনও বা খণ্ডিত। কখনও পরস্পরবিরোধী। এতকিছুর পরেও বিষয়টির তল পাওয়া গেল না আজও।

সবগুলো নোটবইয়ের সারাংশ করলে হয়তো লিওনার্দোর নানা প্রিয় বিষয়ের কিছুটা কাছে আসা যাবে। আদতে ১৩০টি নোটবই ছিল। সব মিলিয়ে বেশ কয়েক হাজার পৃষ্ঠা। ম্যাককার্ডি সম্পাদিত সংকলনে[৪১] রয়েছে পঞ্চাশটার মতো অধ্যায়। তার মধ্যে শিল্পবিষয়ক, দার্শনিক ও ব্যক্তিগত অধ্যায়গুলো বাদ দিলেও অন্য প্রায় এক ডজন উল্লেখযোগ্য বিষয় আছে: ভূতত্ত্ব, আলোকতত্ত্ব, ধ্বনিতত্ত্ব, সংগীত, গণিত, শারীরবিদ্যা, জলবিজ্ঞান, ক্ষেপণতত্ত্ব, নৌ-যুদ্ধাস্ত্র, উদ্ভিদবিদ্যা, গতিবিদ্যা, ভরবিদ্যা। লিওনার্দোর যেন ছিল অনন্ত সময়। জ্ঞানের প্রতিটি শাখায় তিনি তাঁর যুক্তিধর্মী দৃষ্টি নিক্ষেপ করেছেন। এবং যেন প্রতিটিতেই আশ্চর্যরকমের আধুনিক সব আবিষ্কার করেছেন। উদ্ভাবন করেছেন। হয়তো সব উদ্ভাবনই তাঁর জীবিতাবস্থায় ব্যবহার করে দেখা সম্ভব হয়নি। নিঃসন্দেহে তাঁর সময় বা শতাব্দী থেকে সেগুলো ছিল মারাত্মকভাবে এগিয়ে। তাঁর অনেক আবিষ্কারের একটা ছিল দুটি বিশাল পাখার ব্যবহারে এক উড়ানের যন্ত্র। স্ক্রু-জাতীয় বস্তুর ব্যবহারে উল্লম্বভাবে মাটি থেকে আকাশে উড়বার আর একটি যন্ত্র ছিল। এটা অনেকটা হেলিকপ্টারের পূর্বাভাস। জলের তলে যাবার একটি যন্ত্র ছিল, ছিল মনুমেন্টকে স্থানান্তরিত করার এক যন্ত্র। একটি সমরযান, অনেকটা ট্যাংকারের মতো। একটি বাইসাইকেল...

কীই বা তিনি আবিষ্কার করেননি? নিউটনের আগেই তিনি ভরতত্ত্ব আন্দাজ করে ফেলেছিলেন। ক্যুভিয়েরের আগে ক্ষয়ের তত্ত্ব। কেপলারের আগেই তাঁর মাথায় আকাশের তারাদের কেন কম্পমান দেখায় এই প্রশ্ন উঠেছিল। হ্যালির আগে তিনি স্থূলবায়ু বা

ট্রেডউইন্ডের রহস্যভেদ করার চেষ্টা করেন। নিশ্চয় তিনি বুঝতেন রক্ত সঞ্চালনের প্রক্রিয়া। তাঁর সময়ের শারীরতত্ত্ববিদদের চেয়ে ভাল জানতেন ও বর্ণনা করতেন মানবশরীরের অঙ্গপ্রত্যঙ্গ, অভ্যন্তরীণ যন্ত্রাদি। বেকন, গ্যালিলিও, পাস্কাল ও হুইঘেনের তিনি ছিলেন পূর্বসুরি।

১৯০২ সালে মার্সল্যাঁ ব্যার্তলোঁ নামে এক নামজাদা রাজনৈতিক ও একাধারে রসায়নবিদ তাঁর বিজ্ঞান আকাদেমির পণ্ডিত সহকর্মীদের সমালোচনা করেন বেশ জোরের সঙ্গেই। এঁদের দোষটা ছিল ভিঞ্চিকে প্রযুক্তিবিদ ও বিজ্ঞানী হিসেবে অযাচিত গুরুত্ব দেওয়া। ব্যার্তলোঁই প্রথম এই মতটা প্রচার করলেন যে যেসব আবিষ্কার ও উদ্ভাবনের কৃতিত্ব লিওনার্দো দা ভিঞ্চিকে দেওয়া হচ্ছে, সেসবই তাঁর আগেই সেই শতাব্দীতে আবিষ্কৃত বা উদ্ভাবিত হয়ে গিয়েছিল। কিছু কিছু আর্কিমেদিসের সময়েও হয়ে গিয়েছে। ভিঞ্চি যেটা করেছেন সেটা নিছকই খেলাধুলা, মগজের অনুশীলন। কখনও খসড়ার আকারে, কখনও ধাঁধার আকারে যা ভিঞ্চির কাছে এসেছে। এর দ্বারা তাঁর জিনিয়াস বা ঐশ্বর্যকে বোঝার চেষ্টা করা একেবারেই উচিত নয়। "কিন্তু ব্যার্তলোঁর এই মত এতটুকু সাড়া ফেলেনি। লিওনার্দো দা ভিঞ্চির খ্যাতি ও নামের কোনও ক্ষেত্রে এতটুকু আঁচড় ফেলেনি।"[৫২] এক সমালোচকের ছিল এই মত। কয়েকবছর পর পিয়ের দ্যুয়োঁ নামে এক পদার্থবিদ ও দার্শনিক লিওনার্দোর এইসব উদ্ভাবনের কিছু কিছু উৎস খুঁজে বার করেন। দ্যুয়োঁর বৈজ্ঞানিক প্রজ্ঞা বা প্রফেসিতে বিশ্বাস ছিল না, ছিল না স্বতঃস্ফূর্ত সৃষ্টিকর্মে আস্থা। তাই তিনি যৌক্তিক বিচারে দেখান যে লিওনার্দোরও ছিলেন গুরু বা শিক্ষকরা— যাঁদের থেকে তিনি তাঁর চিন্তাগুলি ধার নেন বা অনুসরণ করেন।[৫৩] হুগো বলেছিলেন— 'কোনওকিছুই শিকড় ছাড়া জন্মায় না।' লিওনার্দোর অনেক কাজ সরাসরি তাঁর সমসাময়িকদের কাজের দ্বারা অনুপ্রাণিত ছিল। তিনি প্রায়শই তাতে কোনও বিশেষ উনিশ-বিশও ঘটাননি, সমৃদ্ধও করেননি। তাঁর যুদ্ধযানগুলো ইতিমধ্যেই জার্মান প্রযুক্তিবিদ কনরাড কেইজারের আবিষ্কৃত ছিল। তাঁর নৌকো বা 'অটোমোবাইল'-এর আবিষ্কার সিয়েনোয়া ফ্রান্সেস্কো দি জিয়র্জিও মার্তিনি আগেই করেছিলেন। তাঁর 'আবিষ্কার'গুলোর ওপর একটি গভীর গবেষণায় দেখানো হয় যে তিনি হয়তো কিছু কিছু বৈজ্ঞানিক নিয়ম আবিষ্কার করেছিলেন বা কয়েকটি অভিনব প্রযুক্তির জন্ম দিয়েছিলেন। কিন্তু সেগুলোকে একেবারে শেষ পরিণতি অব্দি নিয়ে যেতে প্রায়শই পারেননি। তাঁর উড়ানযন্ত্র শেষপর্যন্ত ওড়েনি...। এমনই সব গবেষণালব্ধ তথ্য সত্যকারের তাত্ত্বিকদের আগ্রহ জাগায়। তবে সাধারণ মানুষের তাতে কিছু যায় আসেনি। এবং এই তথ্যগুলি লিওনার্দোর অনন্যসাধারণ জিনিয়াস হিসাবে খ্যাতি ও কিংবদন্তিকে কমাতে পারে না। তিনি যে তাঁর শতকে একা ও পৃথক, তাঁকে অনুগমন করার সাধ্য যে কম লোকেরই আছে, একথা অনস্বীকার্য। "তাঁর জন্মানো উচিত ছিল উনিশ শতকে, এবং সে শতকেরও শেষের দিকে— যাতে এই অপরিমেয় বুদ্ধিবৃত্তির একটি সঠিক পরিমাপ বা সম্মান হয়।" একথা ১৯০৪-এ বলেছিলেন জোসেফিন পেলাদাঁ[৫৪] (ওই সময় অব্দি বাইসাইকেল বা হেলিকপ্টারের কথা কেউ শোনেনি!) উনিশ শতক ছিল জুল ভার্নের শতক (জুল ভার্ন 'মোনালিসা' বা *Monna Lisa* নামে একটি আশ্চর্য একাঙ্কিকা কাব্য নাটক লিখেছিলেন,[৫৫] তাতে ওই জোকোন্দ মহিলার সঙ্গে ওই শিল্পীর প্রেম বর্ণিত হয়েছিল) ওই শতকই নীৎসে ও

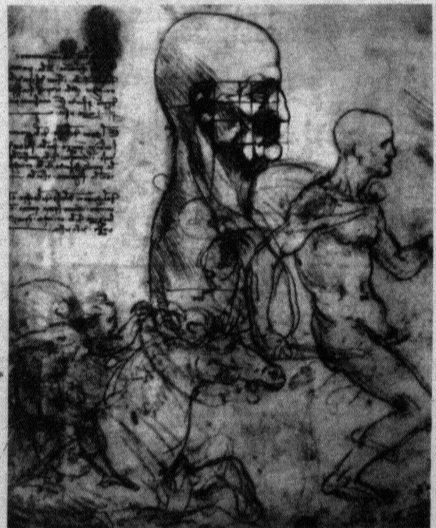
তাঁর 'মহামানব'-এর শতক। ওই সময়েই আইফেল টাওয়ারের জন্ম। 'এক্সপোজিসিঁও য়্যুনিভের্সেল' বা বিশ্ব-প্রদর্শনীও প্রথম এ-সময়ে হয়। ভিঞ্চি-কিংবদন্তি তখন নিজেকে পরিণত করে চলে— এবং তা ফুলেফেঁপে উঠতে থাকে। সেই কিংবদন্তিই আজ এসে পৌঁছেছে আমাদের সময়ে। (ফ্যাসিবাদী ইতালি এতে ইন্ধন জোগায়: ১৯৩৯-এর গ্রন্দ্ এক্সপোজিসিয়ঁ বা মহাপ্রদর্শনীতে মিলানে কয়েকটি কক্ষ সজ্জিত হয় লিওনার্দোর নকশা করা যন্ত্রপাতির মডেল দিয়ে।)[৫৩]

দা ভিঞ্চির মাতামাতির প্রতিটি বিষয়ই আসলে মানুষের স্মরণাতীতকালের সব স্বপ্ন— আকাশে ওড়ার বা সমুদ্রতলে নামার স্বপ্ন। তিনি এমন সব গবেষণার কথা লিখেছেন যেগুলো সত্যিই রহস্যময়— ভবিষ্যৎ দর্শনের মতো। তাঁর সর্বজ্ঞতা দেখে হয়তো উঠে আসে কিছু বিচিত্র সন্দেহ। এই ব্যক্তিটি রং দিয়ে বা মাটি দিয়ে রচনা করছেন আদর্শ স্মিত আস্যের দেবদূত বা প্রতিটি বাস্তবোচিত খুঁটিনাটিসম্পন্ন জীবন্ত মানুষের মূর্তি। নিজের চেষ্টায় তিনি পৌঁছেছেন প্রায় ত্রুটিহীনতায়। যে কোনও আতিশয্য সহজেই দানবিক মাত্রা পেতে পারে। যখন এক আত্মতৃপ্ত সমালোচক দীর্ঘ তালিকা বানান তাঁর গুণাবলি, আবিষ্কার ও কীর্তিসমূহের, লিওনার্দো বিপজ্জনকভাবে মানুষসুলভ সীমায়িত গণ্ডির বাইরে চলে যান। তাঁকে মনে হয় জাদুকর— তুকতাকের খেল দেখানো ওঝা। তাঁর খ্যাতির পথটি ঠিক সচরাচরের পথ নয়। তাঁর নোটবইতে একটি বাক্য আছে, *Facil cosa è farsi universale*—অর্থাৎ, নিজেকে বিশ্বজনীন করে তোলা সহজ। এই বাক্যকে তার প্রেক্ষিত থেকে বিচ্ছিন্ন করে ফুলিয়ে ফাঁপিয়ে তোলা হয়েছে প্রায়শ। যেন তাঁর প্রবল উচ্চাকাঙ্ক্ষা ছিল। এক অহংকারও সাব্যস্ত হয়। এবং অসামান্য এক ক্ষমতা। স্পর্ধাশীলতাও। 'জীবনী' গ্রন্থের প্রথম সংস্করণে ভাসারি লিখেছিলেন "লিওনার্দো তাঁর চেতনার মধ্যে এমন এক ধর্মদ্রোহিতাকে লালন করেছিলেন— যে তিনি বস্তুত কোনও ধর্মের ওপরেই আস্থা রাখতেন না, সম্ভবত বৈজ্ঞানিক জ্ঞানকে খ্রিস্টীয় ধর্মের চাইতে অনেক বেশি উচ্চে স্থান দিতেন।" ভাসারির ভয় ছিল একথা লিখলে মায়েস্ত্রোর দুর্নাম হবে (রোমে ১৫৪২ সালে সুপ্রিম ইনক্যুইজিশনের মহাসম্মেলন হয়ে গেছে)। তাই তাঁর বইয়ের পরবর্তী সংস্করণে এই অনুচ্ছেদটি তিনি ছেঁটে দেন। আগের সংস্করণটিকে পুড়িয়ে ফেলা হয় (অথচ ভাসারির অনুযোগ যদি কিছু থেকে থাকে তা তো কেবল নিরীশ্বরবাদ বা ঈশ্বরবাদ সংক্রান্ত)। মিশলে এক অতি রোম্যান্টিক কাব্যাদর্শ নিয়ে লিওনার্দোকে 'ফাউস্তের ইতালীয় ভ্রাতা' বলে সম্বোধন করেছিলেন তাঁর লেখায়।

লিওনার্দো শয়তানের সাথে একাধিক সন্ধিস্থাপন করেছিলেন। কিছুটা ধর্মদ্রোহিতার গন্ধ এতে ছিল। মৃতদেহ ব্যবচ্ছেদ করতেন তিনি— যা সে-যুগে কালো জাদুর সঙ্গে জড়িত ছিল। তা ছাড়া, তিনি লিখতেন উলটো করে, ডান থেকে বাঁদিকে, অক্ষরগুলো উলটোভাবে সাজিয়ে। তাতে একমাত্র আয়না দিয়েই পড়া যেত লেখাটাকে। এটি বোধহয় বাঁ হাতি হওয়াজনিত এক দুর্বলতা, একাধিক ক্ষেত্রে দেখা যায়। আসলে এটা করা নিজের ভবিষ্যদ্বাণীগুলো গোপন রাখার চিন্তা থেকেই যেন খানিকটা। যেন সোনা তৈরি করার ফর্মুলা অ্যালকেমিস্ট লিখে রাখছেন গুপ্ত অক্ষরে। যাতে সবার কাছে তাঁর পদ্ধতির গোপনীয় সূত্রগুলি অধিগম্য না হয়।

বৃদ্ধ ও কিশোর (সালাই?)। অফিস, ফ্লোরেন্স।

ব্যাঙ্গচিত্র। উইন্ডসর রয়্যাল লাইব্রেরি (১২৪৯০)।

লিওনার্দোর পার্শ্বপ্রতিকৃতি, সম্ভবত ফ্রান্সেস্কো মেলৎসিকৃত। বিবলিওতেক আমব্রোজিয়েন, মিলান।

পুরুষের পার্শ্বপ্রতিকৃতি, খোপ কেটে ভাগ করা, অশ্বারোহীর স্টাডি ('আংঘিয়েরির যুদ্ধ' ছবির প্রস্তুতিচিত্র)। গালেরি দ্য লা'কাদেমি, ভেনিস।

রুশ লেখক ঔপন্যাসিক দিমিত্রি মেরেইকোউস্কি এই গোপনীয়তার কিছু উপাদান ব্যবহার করে লেখেন 'ঈশ্বরের পুনরুত্থান' *(Resurrection des dieux)* নামে এক উপন্যাস। এর সাবটাইটেল ছিল 'লিওনার্দো দা ভিঞ্চির কাহিনি' *(le Roman de Léonard de Vinci)*। ১৯০০ সাল নাগাদ এ বই যথেষ্ট বাণিজ্যিক সাফল্য পায় এবং লিওনার্দোকে ঘিরে থাকা রহস্যময়তার বলয়কে ঘনতর করে।

ঈশ্বর অবিশ্বাসের ছোঁয়ায় বিজ্ঞানপিপাসুর শুষ্ক ছবিটি এভাবেই বেশ রসঘন হয়ে উঠেছিল। দান্তের ক্ষেত্রে যেমন হয়েছে। প্রবৃত্তিগতভাবেই লিওনার্দোকে দান্তের নিকটবর্তী ভাবা হয়। দান্তের যেমন বিয়াত্রিচ, লিওনার্দোর জন্য তেমন একনিষ্ঠ উম্মাদনায় প্রেমের পাত্রী হিসেবে ভাবা হয় মোনালিসা জোকোন্দাকে। তাঁর কাজকর্মের আড়ালে বা সমান্তরালে লিওনার্দোকেও ভাবা হয় এক মরমী সাধক, গুপ্তভাবধারায় দীক্ষিত এক নির্বাসিত দেবদূতও। 'আজ দানব, কাল সন্ত— দুইই একই সাথে থাকে।' বলে মেরেইকোউস্কির উপন্যাসের চরিত্র।

অবশেষে, ভালেরি ও ফ্রয়েড, দু'জনেই তাঁদের নিজেদের মতো করে, একজন ১৮৯৪-তে, অন্যজন ১৯১০-এ, দুটি প্রকল্প খাড়া করেন। দুটোতেই লিওনার্দো হয়ে দাঁড়িয়েছেন এক 'অস্বাভাবিক' ব্যক্তিত্ব।[৭] ভালেরির অনুমানে লিওনার্দো এক অসীম ক্ষমতাময় চিন্তাশক্তির অধিকারী। কোনও দৈহিক বা বাস্তব অস্তিত্বের সীমায় যেন বাঁধা নয় তা। এমন এক মেধাসম্পন্ন তিনি যিনি নিজেকে অনায়াসে চিন্তার শূন্য ইথারে ভাসিয়ে দিতে পারেন। চিন্তার পদ্ধতিটাই সেখানে আসল, ফলাফলটা নয়। বুদ্ধি ও চেতনার জটিল এক সুড়ঙ্গপথ, যার পদে পদে কিংবদন্তির মানুষখেকো সেই মিনোটরের ছায়া। ভালেরি বলেন— তিনি সেই লোক যার সবকিছু করে দেখা হয়ে গেছে। তাঁর দৃষ্টিশক্তি কেন্দ্রীভূত, সবকিছুকে তিনি ভেতরে গ্রহণ করে পরিশ্রুত করে দেন। তাঁর মস্তিষ্ক দানবিক— সেখানে বসে বসে এক আশ্চর্য প্রাণী অসংখ্য বিশুদ্ধ সূত্রকে একসাথে বুনে তোলে। সেই বুনন থেকেই জেগে ওঠে অতি রহস্যময় বিভিন্ন সৃষ্টিকর্ম। সেই অদ্ভুত মস্তিষ্কেই আবার বাস করে প্রবৃত্তি নামক বস্তুটি তার আদিম রূপে। আসলে ভালেরির বয়ানে। লিওনার্দো যেন আরোপিত বস্তুপুঞ্জের এক সংকলন। ভালেরির ব্যাখ্যায় একরকম বিমূর্ততা আছে।

আবার অন্যদিকে, ফ্রয়েডের কাছে তিনি এক কেস স্টাডি, এক রোগের উদাহরণ, যার ওপরে ঝুঁকে পড়েছেন ডাক্তারবাবু। 'মিশরের রাজা ফেয়ারো' *(les Phares)* কবিতায়[৮] বোদলেয়ার যাঁকে বলেছিলেন 'অন্ধকার ও গভীর আয়না', তিনিই তো হবেন ফ্রয়েডের মতো মনোবিশ্লেষণের আদিপুরুষের সবচেয়ে সহজ শিকার। অন্যেরা লিওনার্দোকে বানিয়ে তুলেছেন অর্ধ-ঈশ্বর, ফ্রয়েড তাঁকে বানালেন অসুস্থ। উঠে এল লিওনার্দোর সব ত্রুটি— নিষ্ক্রিয়তা, আদর্শবাদ, সমকামিতা। ফ্রয়েড প্রায় নস্যাৎ করে দিলেন এই মানসিক প্রতিবন্ধকতাময় মানুষটিকে— জোর দিলেন তাঁর মনোবিকারে, তাঁর কোনও শিল্পকর্ম শেষ করে উঠতে প্যারার অক্ষমতার ওপরে। এমনকী তাঁর মধ্যে খুঁজে পেলেন ধর্ষকামী তাড়নাও।

লিওনার্দো বিশ শতকের কাছে পৌঁছলেন বিভ্রান্তিকর নানারকমের আলো-অন্ধকার নিয়ে।

লিওনার্দো দা ভিঞ্চির অঙ্কিত চিত্রাবলি

নিজ হাতে/প্রধানত নিজ হাতে অঙ্কিত:

'সুসমাচার প্রদান' (*L' Annonciation*), ম্যুজে দে'স অফিস, ফ্লোরেন্স
বেনোয়া মাদোনা (*La Madone Benois*), ম্যুজে দা ল্যার্মিতাজ, লেনিনগ্রাদ
জিনেভ্রা বেঞ্চির প্রতিকৃতি (*Potrait de Ginevra Benci*), ন্যাশনাল গ্যালারি, ওয়াশিংটন
ম্যাজাইদের অনুরাগপ্রদর্শন (*L' Adoration des Rois mages*), অসম্পূর্ণ, ম্যুজে দে'স অফিস, ফ্লোরেন্স
সন্ত জেরোম (*Saint Jerome*), অসম্পূর্ণ, ভাটিকান গ্যালারি
প্রস্তরময় স্থানে কুমারী (ভার্জিন অন দ্য রকস বা *La Vierge aux rochers*)— লুভ্র সংগ্রহালয়, পারী
সংগীতজ্ঞের প্রতিকৃতি (*Portrait d'un musicien*)— অসম্পূর্ণ, আমব্রোজিয়েন, মিলান
এরমিন-সঙ্গী মহিলা (*La Dame a l'hermine*)— ৎসারতোরিস্কি মিউজিয়াম, ক্রাচোভি
নৈশভোজ (দ্য লাস্ট সাপার বা *La Cene*)—স্যান্ত্-মারি-দে-গ্রাস গির্জা, মিলান
লা সালা দেল্লে আস্সে (*La Sala delle Asse*)—স্ফোর্জা দুর্গ, মিলান
সন্ত আন, কুমারী ও শিশু (*Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant*)— অসম্পূর্ণ, লুভ্র সংগ্রহালয়, পারী
'লা জোকোন্দ' বা মোনালিসা (*La Joconde*)— লুভ্র সংগ্রহালয়, পারী
সন্ত জঁ-বাপতিস্ত (*Saint Jean-Baptiste*)— লুভ্র সংগ্রহালয়, পারী

যৌথ কর্ম, কর্মশালায় প্রসূত চিত্র:

ভেরোক্কিওর 'খ্রিস্টের ব্যাপটিজম-এর দেবদূত' (*L'ange du Bapteme du Christ*)— ম্যুজে দে'স অফিস, ফ্লোরেন্স
কার্নেশনসহ মাদোনা (*La Madone a l'oeillet*)— পিনাকোথেক, মিউনিখ
মিলান রাজসভার জনৈক মহিলার প্রতিকৃতি (*Potrait d'une dame de la cour de Milan*)— লুভ্র সংগ্রহালয়, পারী
মিলানীয় ভদ্রমহিলার প্রতিকৃতি (*Potrait d'une dame milanaise*), আমব্রোজিয়েন, মিলান
লা মাদোনা লিত্তা (*La Madone Litta*, ১৪৯০ নাগাদ), ম্যুজে দ্য ল্যার্মিতাজ, লেনিনগ্রাদ
প্রস্তরময় স্থানে কুমারী (*La Vierge aux rochers*), ন্যাশনাল গ্যালারি, লন্ডন
ব্যাক্কাস (*Bacchus*), লুভ্র সংগ্রহালয়, পারী।

আজও শিল্পের ইতিহাসে লিওনার্দো প্রায় খ্যাততম। মোনালিসা বা 'লা জোকন্দ'-এর মতো এত দর্শকটানা, অসংখ্যবার অনুকরণ হওয়া ছবি পৃথিবীতে আজও নেই। এমনকী, পরবর্তী সময়ে পুনর্ব্যবহৃত হওয়ার নিরিখেও এ ছবি অনন্য। (মার্সেল দ্যুশম্প তাঁকে উপহার দিয়েছিলেন একটি গোঁফ। ফার্নান্দ লেজের ফ্রয়েড পড়েই নিশ্চয়ই— লা জোকন্দকে একটা চাবি দিয়ে তৈরি পোশাক পরিয়েছিলেন। কাসিমির মালোভিচের একটি কোলাজে মোনালিসা ব্যবহৃত। অ্যান্ডি ওয়ারহোল তাঁকে ত্রিশবার ছেপেছিলেন একটা সিরিওগ্রাফিতে... ইত্যাদি ইত্যাদি)। লিওনার্দো সবচেয়ে দুষ্প্রাপ্য শিল্পীদের একজন। পাওয়া যায় তাঁর পনেরোটিরও কম ক্যানভাস, যার মধ্যে কয়েকটি অসম্পূর্ণ, এবং কয়েকটিতে অন্য হাতের আঁকাও প্রক্ষিপ্ত হয়েছে। একটিও ভাস্কর্য নেই তাঁর। আজকের শিল্প বিশেষজ্ঞরা আজও ব্যস্ত তাঁর চিত্রশৈলীকে পরিশোধন করতে। কারণ গত শতাব্দীতে তাঁর ছবিগুলোর উপর সবরকমের প্রক্ষিপ্ত উপাদান এসে পরগাছার মতো চেপে বসেছিল। একদিকে যেমন অতি স্বল্পসংখ্যক পূর্ণাঙ্গ কাজ পাই তাঁর, অন্যদিকে এও জানি যে তিনি ছিলেন উদ্ভাবনশীল, বহুপ্রজ এক আত্মা। তাঁর বিপুল পরিমাণ নোটবইতে সেই বিস্ময়কর কর্মের পরিচয় মেলে। প্রযুক্তিচর্যা, লেখকসত্তা, বিজ্ঞানচর্যা— সবটা মিলিয়েই তিনি। (সম্প্রতি মানসিক এক বিকারের নাম দেওয়া হয়েছে 'লিওনার্দো-কমপ্লেক্স')।[১১] মানবসভ্যতার এক অন্যতম দুর্বোধ্য ব্যক্তিত্ব হিসেবে তাঁকে দেখানো হয়। অনেকটা শেকসপিয়রের মতোই তাঁর সম্বন্ধেও মাঝেমধ্যে প্রশ্ন উঠতে পারে, আদৌ এরকম একজন বাস্তব ব্যক্তির অস্তিত্ব ছিল কি না। আমাদের কৌতূহলের তলায় চাপা পড়ে গেছে তাঁর সম্বন্ধে যে যৎসামান্য জানা গেছে তার সবখানি। এখনও অনেক কথা বাকি রয়ে গেছে।

পেরিক্লেসের সময়ের এথেন্সের মতো, রনেশাঁসের ইতালি মানব-ইতিহাসের এক শীর্ষবিন্দু। আর লিওনার্দো ছাড়া আর কেই-বা আছেন যিনি ওই সময়খণ্ডটির প্রতীক হতে পারেন, তাঁর চেয়ে বেশি ভাল করে?

এই রহস্যময় প্রতীকের তীব্রতা ও শক্তি আজও অক্ষত। লিওনার্দো বলেছিলেন, 'ধৈর্যহীনতাই মূর্খতার জননী, আর তার বাস ক্ষুদ্রতায়।'[২০] লিওনার্দোর জনপ্রিয়তা তাঁকে যা বানিয়ে তুলেছে তা ক্রমশই চিন্তাহীন, অপরিমিত ব্যবহারের দিকে চলে যায়। চিত্রশিল্পীদের তিনি উপাদান জোগান। কর্মকুশল এজেন্সিরা, দূরদর্শী প্রযুক্তিবিদরা তাঁকে ভাঙিয়ে খায়। তাঁর নাম ও ছবি ধার করে ট্রেডমার্কে বসায় গাড়ির কোম্পানিরা, কম্পিউটার কোম্পানিরা। ঘড়ি কোম্পানিও। হয়তো বাদ যায় কেবল সাবান-শ্যাম্পু বা নীল জিনসের প্রস্তুতকারকরাই। তবু তো বাদ থেকে যায় সেইসব অসংখ্য অ্যাসোসিয়েশন ও ইনস্টিটিউটের কথা, যাঁরা তাঁর নামে নিজেদের নামাঙ্কিত করেছে।[২১] রেমব্রাঁ, সেরভান্তেস মোৎসার্ট, আইনস্টাইন কেউ ঠিক এইভাবে নিজেকে ভাঙিয়ে খাননি। এতটা তীব্র সংক্রামক নয় তাঁদের প্রভাব। এত বিচিত্রভাবে মানুষের কল্পনাকে আর কেউ উজ্জীবিত করতে পারেননি।

এইসব বিশ্বাস ও ধারণা— কোনওটা প্রাচীন। কোনওটা আজকের। তবু ভাবতে আশ্চর্য লাগে তুরিনের আত্মপ্রতিকৃতি ও তার পরবর্তী নানা অবতার কীভাবে এদের সাথে মানিয়ে চলেছে ক্রমাগত। খাদ্য জুগিয়েছে জল্পনার।

ষোড়শ শতকের গোড়া থেকেই ওই মুখচ্ছবি লিওনার্দোর জীবনের প্রতিভূ। 'শিল্পী-দার্শনিক' শব্দটির, আত্মিক ঐশ্বর্যের, প্রতীক এই মুখ। অভিজাত শ্মশ্রুগুচ্ছ পরবর্তী শতাব্দীতে অতীতের শ্রদ্ধেয় মায়োস্ত্রো হিসেবে তাঁকে চিহ্নিত করেছে। তাঁর থেকে পাঠ নিয়েছেন অনেকে ("লিওনার্দোকে আলোকিত করতে কেউ পারে না। তিনি নিজেই এক আলোকবর্তিকা হয়ে তাঁর অনুগামীদের পথনির্দেশ করেন।" ১৭৪১-এ লেখা হয়।[৬২]) পরে অবশ্য সাদা চুলদাড়ির কাজ পালটে যায়। উনিশ শতকের দ্বিতীয়ভাগে যখন ভিঞ্চীয়-বিদ্যাচর্চা বিশেষ গতি পায় (এবং বুকহার্ড-এর মতো ঐতিহাসিকরা নবজাগরণ বা রনেশাঁসকে ব্যাখ্যা করতে শুরু করেন) তখন মধ্যযুগের ফাউস্ত-এর অন্ধকার মুখের উপরে আলো পড়তে শুরু করে ওই চুলদাড়িরই কল্যাণে। অন্যদিকে পল্লবগ্রাহী উন্মাদ জ্ঞানী, জুল ভার্নের জিনিয়াস কাটুমকুটুম বৈজ্ঞানিক, জ্ঞানবিশ্বের সত্যিকারের দন কিহোতের একটা চিত্ররূপও প্রদান করে ওই কেশশ্মশ্রুময় মুখ। ওই দাড়িই আবার আধুনিক যুগের প্রফেটের সুগম্ভীর মুখের প্রতীক। কল্পিত, স্বর্গীয়, বিষণ্ণ। সেই বিদ্রোহী, মিলানের রাজপুত্রের সভার সেই অশিক্ষিতপটু সংগীতবিশারদ সভারত্ন। সমকামী, দেবতা, দুর্বোধ্য জাদুকর, তাড়িত সাধু। বহুবর্ণময় এ মুখোশ নিজেই তৈরি করেছিলেন লিওনার্দো। এবং এই এতগুলো ব্যক্তিত্বের কোনওটার সাথেই সংঘাত ঘটেনি তাঁর। প্রতিক্ষেত্রেই তাঁর ব্যবহার ছিল যথাযথ। কিংবদন্তি ও প্রতীকের ক্ষমতা অনেক বেশি। বহু সত্যকে আবৃত করে দেয় এদের সরলীকৃত বার্তা। তুরিনের আত্মপ্রতিকৃতিটিকে বহুক্ষণ ধরে লক্ষ করা উচিত— অশেষ এক ভাণ্ডারের মতো এই জিনিসটি কী অননুকরণীয়! এর অনুকরণগুলোতে চোখের ভঙ্গির ঈষৎ পরিবর্তনেই মুখে বিকৃতি এসে পড়েছে হয়তো। কতরকম আলো পড়ছে ওই চোখে— যেন কতরকম মুখভাব তিনি ধারণ করতে পারেন, সেটাই দেখাচ্ছেন লিওনার্দো। অসংখ্য ভূমিকায় তিনি অভিনয় করছেন, নানা অনুভূতি প্রকাশ করছেন, এমনকী বেদনা ও অলসতা পর্যন্ত।

জীবনের উপান্তে নিজের অনেকরকমের ভূমিকা নিয়ে তাঁর নিজেরও বিভ্রান্তি ছিল কি? সেটাই কি তিনি দেখতে পান নিজের মুখচ্ছবিতে? এর হয়তো একটাই মাত্র সমাধান ছিল-- তা হল নিজের একটিমাত্র মুখ খোঁজার আশা ছেড়ে, ওই প্রতিটি মুখকেই স্বীকার করে নেওয়া। এদের পাশাপাশি রেখে এক বহুতল হীরকখণ্ডের মতো সাজিয়ে দেওয়া যেত। দুঃখের কথা, এই গুছিয়ে নির্মাণের কাজটা হয় না। আমরা তাঁকে জোড়া দিতে গিয়ে দেখি তিনি এক অসম্পূর্ণ ধাঁধা, যার অনেকগুলো টুকরো হারিয়ে গেছে, ছড়িয়ে গেছে, নষ্ট হয়ে গেছে। এমনকী পালটে গেছে। একটার সাথে আরেকটার জোড় আর মিলছে না। কয়েকটি টুকরোকে তো সম্পূর্ণ বেখাপ্পা বলে মনে হচ্ছে। অন্যদিকে, যদি এটা মেনে নিই যে এই অসম্ভব নির্মাণপ্রয়াস শেষ অব্দি একটা সমবেত চিত্র তৈরি করতে সাহায্য করবে (যেখানে পাশাপাশি দেখা যাবে বৈজ্ঞানিক লিওনার্দো, রাজদরবারের লিওনার্দো ও প্রকৃতিপ্রেমী লিওনার্দোকে)— তা হলেও দেখি যে এই সমস্ত ক'টি ব্যক্তিত্বকে জুড়তে জুড়তে যে বিশাল সমবায় তৈরি হয়, তা ওই আসল মানুষটিকেই মুছে দেয়— আর রাত্রির অন্ধকারের চাইতেও অন্ধকার হয়ে যায় তাঁর আসল মুখ! এই সমবায় সেই আসল মানুষটিকে ধরতেই

পারে না— যিনি শিশু থেকে বৃদ্ধ হলেন। অব্যবস্থিতচিত্ত, শ্মশ্রুহীন, সম্ভাবনাময় বালক লিওনার্দো তুরিনের প্রতিকৃতির বৃদ্ধ হলেন। অথচ এই পথটাই তো আমাকে আকর্ষণ করে। আমার বুঝতে ইচ্ছে হয় কীভাবে কোন পথে লিওনার্দো তাঁর ওই শেষ মুখচ্ছবিতে উত্তীর্ণ হলেন? এটা করার জন্য আমি চেষ্টা করব কিছুই নির্মাণ না করতে (নির্মাণ তো আসলে একটি পূর্বনির্দিষ্ট ছককে ভরার চেষ্টা— অনেক পরিণতির একটি সম্মেলনকে একসঙ্গে মেলাবার চেষ্টা।) বরঞ্চ আমি চেষ্টা করব যতটা সম্ভব জিনিসগুলিকে পুনর্নির্মাণ করতে, (কোনও একটি সূত্রকেও উপেক্ষা না করে, একটিও সম্ভাবনাকে নস্যাৎ না করে)। আমার গবেষণাকে শুরু করব শূন্য থেকে, একেবারে মূল থেকে। তাঁর প্রতিটি মুহূর্তের জীবনযাপন থেকে, লক্ষ করব তাঁর উৎস ও উদ্দেশ্য। অনেকটা গোয়েন্দা তৎপরতায়।

আমি আবার তাকাই তুরিনের প্রতিকৃতিটির দিকে। এবার আমার মনে হয় চোখের কোণে বা ঠোঁটের ফাঁকে টের পেয়েছি সেই ঔদাসীন্য ও ব্যঙ্গের মিশ্রণ। যেন লিওনার্দোর আদৌ ইচ্ছে ছিল না এই ভঙ্গিতে নিজেকে পোজ দিতে।

দু ই

প্রেমের সন্তান, প্রিয়

"তিনি ছিলেন গণতন্ত্রের নোটারি শ্রীযুক্ত পিয়েরোর জৈবিক পুত্র এবং প্রেমের সন্তানের ন্যায় প্রিয়।"

—স্তধাঁল

লিওনার্দোর জীবনে এ এক ভারী গুরুত্বপূর্ণ মুহূর্ত। কিশোর লিওনার্দো এসে পৌঁছেছেন ফ্লোরেন্সে। তাঁর জন্মস্থান ভিঞ্চি গ্রামকে তিনি পেছনে ফেলে এসেছেন।

চলুন চেষ্টা করি তাঁকে কল্পনা করতে। ফ্লোরেন্সকে ঘিরে থাকা উঁচু বাদামি রঙের প্রাচীরের ওপাশ থেকে তিনি দেখছেন একটি দুর্গের মতো বাড়ির উঁচু ছাত, এক ঘণ্টাঘরের ছুঁচলো চূড়া, বা দূরস্থ কোনও ডোমের স্পষ্ট শিরাগুলি। আর নিশ্চয়ই ধৈর্য ধরতে হচ্ছে তাঁকে, কারণ শুল্কবিভাগের কর্মচারীরা শহরের প্রতিটি প্রবেশ তোরণে পরখ করছে ঘোড়ার গাড়ি বোঝাই মালপত্র।

ধরেই নেওয়া যায়, তিনি আলবানো পাহাড়ের দক্ষিণদিকের গিরিপথ দিয়েই নেমেছেন, আর এমপোলির চড়াই অব্দি এসেছেন আর্নো নদী ধরে। তারপর ধরেছেন আর্নো নদীর উপত্যকা অঞ্চল। আসলে সবচেয়ে সংক্ষিপ্ত রাস্তা এটাই— মন্তেলুপো, লা গোলা দেল্লা গনফলিনা, মালমানতিলে, লা লাস্ত্রা, ফিরেনৎসে (ফ্লোরেন্স)।

যদি এটাই হয়ে থাকে তাঁর গমনপথ, তা হলে তিনি শহরে ঢুকে থাকবেন লা পোরতা সান ফ্রিয়ানো দিয়ে। ইতিমধ্যেই চল্লিশ থেকে পঁয়তাল্লিশ কিলোমিটার ভ্রমণ করেছেন তিনি। এবার শুল্ক কর্তাদের বাধাটুকু অতিক্রম করে নিশ্চয়ই সান্তা মারিয়া দি ভেরজাইয়ার পথটা ধরবেন। চাকার দাগের কাটাকুটিতে ভরা গাড়ি চলবার কাঁচা রাস্তার জায়গায় এবার দেখা যায় পাথর বসানো পাকা রাস্তা, খচ্চরদের খুরের শব্দ উঠতে থাকে তার উপরে। আর একটিও গাছ দেখা যায় না এখানে। পন্ত আললা কাররাইয়া সেতু পার হয়ে এবার তাঁরা বোরজো ওইনিসান্তি ভেদ করে মূল নগরীর ধাতব গমগমে প্লাজা বা কেন্দ্রীয় চকে এসে পৌঁছলেন। চললেন ভিয়া দেল্লা প্রেস্তানৎসা-নামের রাস্তাটা অব্দি। সান ফিরেনৎসে চকের কাছে লিওনার্দোর বাবা পিয়েরো দা ভিঞ্চি একটি বাসা ভাড়া করেছেন।

নিঃসন্দেহে আগেও তিনি বাবার সাথে ফ্লোরেন্সে এসেছেন। কারণ বাবা এক উদ্যোগী নোটারি এবং ফ্লোরেন্সে তিনি কয়েক বছর ধরে বেশ ভাল এক মক্কেলগোষ্ঠী তৈরি করে ফেলেছিলেন। তবে এবারের এই আসা কোনও আনন্দভ্রমণের জন্য নয়, অল্প দিনের পর্যটনও নয়। তাঁর পরিবার এবারে ভিঞ্চি ত্যাগ করে তস্কানির এই রাজধানীটিতে পুরোদস্তুর পাকাপাকিভাবে নিজেদের ঠাঁই গেড়ে বসতে চাইছিল।

গ্রাম থেকে শহরে এই 'উত্তরণে'র অর্থ বাবা আর ছেলের কাছে অবশ্য একরকমের নয়। সের পিয়েরো অর্থাৎ বাবার কাছে, এটা একরকমের জয়লাভ, প্রতিশোধও বলা চলে। তরুণ লিওনার্দোর কাছে, অন্যদিকে, এটা মায়ের কাছ থেকে বিচ্ছেদের দ্যোতক— প্রকৃতির থেকে

বিচ্ছিন্ন হয়ে পড়া। জীবনের প্রথম কয়েক বছর নিজের মতো স্বাধীনভাবে তিনি ঘুরে বেড়িয়েছেন যে টিলায় ও পাহাড়ে, জঙ্গলে ও মাঠে, সেই প্রকৃতির থেকে বিচ্ছেদের— অর্থাৎ, শৈশবের ইতি। এখন থেকে তাঁকে সক্রিয়ভাবে জীবনে অংশগ্রহণ করতে হবে, এবং চেষ্টা করতে হবে সমাজে একটা স্থান করে নেবার। এই বয়সেই শিক্ষানবিশি শুরু হয়, কোনও একটা পেশাকে বেছে নিতে হয়।

উইলিয়াম ব্লেকের ওপরে লিখতে গিয়ে চেস্টারটন বলেছিলেন যে, প্রতিটি ঘটনার মূল আছে আগের কোনও ঘটনায়, আর সেই সূত্র ধরে ধরেই পিছিয়ে যেতে হয় জীবনীকারকে। যে-কোনও আদর্শ জীবনীকে তাই শুরু হতেই হবে আদমের স্বর্গবাসের ঘটনা দিয়ে।

তস্কানে যে নথিপত্র আছে তাতে অতদূর যাওয়া সম্ভব নয়। তবে অন্তত ফিরে যাওয়া যায় ১৩০০ সাল পর্যন্ত। লিওনার্দোর পরিবারের কিছু কিছু সূত্রের অনুসরণ করে।

শিল্পীর প্রথম যে পূর্বপুরুষের চিহ্ন বা তথ্যপ্রমাণ এখনও পর্যন্ত পাওয়া যায়, তিনি হলেন পিতৃকুলের আদি-প্রপিতামহ, সের মিশেল। প্রথম তিনিই নিজের জন্মস্থানের নামটি নামের সাথে জুড়ে তৈরি করলেন গোষ্ঠীনাম ভিঞ্চি। লিও-র পিতার মতো তিনিও ছিলেন নোটারি। চতুর্দশ শতকের শুরুতে প্রথম তিনি তাঁর পরিবারবর্গকে নিয়ে ফ্লোরেন্সে এসে বসবাস করেছিলেন। তাঁর ছেলে সের গুইদো।[১] তিনিও নোটারি ছিলেন এবং ফ্লোরেন্সেই থাকতেন। তাঁর নাতি প্রথম পিয়েরো, যিনি আবার গ্রহণ করলেন একই পেশা। পিয়েরো ফ্লোরেন্সের এক সমৃদ্ধ বুর্জোয়া পরিবারে বিবাহও করলেন এবং রিপাবলিকের চ্যান্সেলার ও নোটারি হয়ে সম্মানের সাথে জনসেবায় আত্মনিয়োগ করলেন।[২]

এভাবেই আইনের সেবায় রত তিন-তিনটি প্রজন্ম। তিনজনেই রাজধানীতে নিজেদের নাম কামিয়েছেন। হঠাৎ পরের প্রজন্মে এই শৃঙ্খলটা ছিঁড়ে যায়। লিওনার্দোর প্রপিতামহ প্রথম পিয়েরো ১৪১৭-তে গত হয়েছেন। তাঁর বিধবা স্ত্রী যদিও-বা ফ্লোরেন্সেই বসবাস করতে পছন্দ করতেন, কিন্তু তাঁদের বংশধর আন্তোনিও পারিবারিক ঐতিহ্য ভেঙে ভিঞ্চির সংকীর্ণ কর্ষণভূমিতেই ফিরে যেতে চাইলেন। যেখানে গ্রাম্য ভদ্রলোকের শান্ত জীবনযাপন করেছিলেন একদা তাঁদের পিতৃপুরুষেরা। এক নোটারির মেয়েকে বিবাহ করেই তিনি তৃপ্ত: লুসিয়া দি সের পিয়েরো জোসি দে বাক্কেরেতো।[৩] আন্তোনিওকেও তাঁর বাবার মতো শ্রদ্ধেয় 'সের' পদবিতে ডাকা হত, যা অনেকটা ফরাসি 'মেত্র' বা ইংরেজি 'স্যার'-এর মতো। কিন্তু আইনি নথিপত্রে তাঁকে এই পদবি ব্যবহারের অধিকার দেওয়া হয়নি। সবকিছু এটাই প্রমাণ করে যে তিনি কোনও আইনি ডিপ্লোমা পাননি। কোনও বাঁধাধরা পেশাতেও কখনও ছিলেন না।[৪] অথচ তাঁর কৃষিকর্মেও কোনও বিশেষ প্রীতি ছিল না, বা নিজের চাষের জমি বাড়াতে কোনও বিশেষ প্রচেষ্টা বা চিন্তা ছিল না। জমিগুলি তিনি তাঁর রায়তদের হাতেই রেখে দেন। কোনওমতে তাঁর সংসার চলে যায়। ভাড়ায় জমি খাটিয়ে যা পান সেই অল্পেতেই তিনি সন্তুষ্ট। তা ছাড়া, বিয়েটাও তিনি করেন অনেক দেরিতে, যেন কর্তব্যবশতই। যখন তাঁর প্রথম সন্তানের (পিয়েরো, লিওনার্দোর পিতা) জন্ম, তখন তাঁর প্রায় পঞ্চাশ বছর বয়স— নাতির জন্মের সময় তাঁর আশি পেরিয়েছে।

আমরা জানি না আন্তোনিও কেন পারিবারিক ধারাকে ত্যাগ করেছিলেন। তিনি কি আইনের পরীক্ষায় পাশ করতে পারেননি? নাকি কোনও রাজনৈতিক চাপে বা কেলেঙ্কারির জন্য তাঁকে ফ্লোরেন্স ত্যাগ করতে হয়? তবে এগুলো তাঁর পক্ষে খুব একটা বিশ্বাসযোগ্য নয়। বরঞ্চ মনে হয় হয়তো গ্রামের সহজ জীবনে তাঁর প্রীতি ছিল (যেটা তাঁর পক্ষে মঙ্গলময়ই হয়েছিল, কারণ তিনি প্রায় একশো বছর পর্যন্ত বেঁচেছিলেন)। লিওনার্দোর বাবা ও দাদুর মধ্যেকার বৈপরীত্য চোখে পড়ার মতো। সক্রিয়, উচ্চাকাঙ্ক্ষী, নারীসঙ্গে পারদর্শী, সের পিয়েরো, মনে হয় যেন তাঁর বাবার বদলে পিতামহের সব কাজ ও রুচিকেই আবার আঁকড়ে ধরেছেন। পিতামহের পূর্বনামও তিনি গ্রহণ করেছিলেন। পিতামহ মৃত্যুকালে যা যা ত্যাগ করে গেছেন পৌত্র যেন সে সবই তুলে নিয়েছেন। খুবই অল্পবয়সে তিনি নোটারির মশাল হাতে তুলে নিলেন। একটি গ্রামের মেয়ের সঙ্গে প্রণয়ঘটিত সম্পর্কে জড়িয়েও, বিয়ে করলেন এক ফ্লোরেন্সবাসিনীকে। তারপর আর একজনকে। গোটা চারেক বিয়ে তাঁর। প্রথমে তাঁর কারবার শুরু হল পিসা ও পিস্তোইয়াতে। পরে দ্রুত পশার ফ্লোরেন্সে। আসলে ফ্লোরেন্সই ছিল তাঁর লক্ষ্য। সেখানে তিনি একটি মক্কেলগোষ্ঠী তৈরি করেন, বিশেষত একটি কনভেন্টের হয়ে আইনের কাজ শুরু করেন।... তাঁরই প্রচেষ্টার ফলে ভিঞ্চি পরিবার আবার তার হৃতগৌরব পুনরুদ্ধার করে। নামগোত্রহীনতার দুঃখ ঘোচে। যে বাসাবাড়িটি তিনি ভাড়া নিয়েছেন ভিয়া দেল্লা প্রেস্তানৎসাতে,[৫] তার সদরটা হল পালাৎসো দেল্লা সিনিওরিয়ার ঠিক পেছনের দিকে। পালাৎসো দেল্লা সিনিওরিয়াই হচ্ছে ফ্লোরেন্স নগরীতে সরকারের তখত। পিয়েরোর সব আশাআকাঙ্ক্ষাই শহরের ক্ষমতাকেন্দ্রের ছায়ায় তখন বেড়ে উঠছে। তাঁর পিতা যদি পারিবারিক আদর্শগুলোকে জলাঞ্জলি দিয়ে সম্মানের মায়া ত্যাগ করে ভিঞ্চির আঙুরবাগানগুলোর ছায়ায় অলস শান্ত জীবনে ফিরে না যেতেন, তবে তো তিনি এখানেই থাকতেন বরাবরের জন্য। তবে তিনি ভাবেন, শিগগিরি এই গণতান্ত্রিক সরকার তাঁর কাছে কাজের জন্য দ্বারস্থ হবে। শিগগিরি তাঁর আর একটি পুত্র সন্তান লাভ হবে যে তাঁর মতো নোটারি হবে, এবং আরও উচ্চতায় আরোহণ করবে। কে বলতে পারে? অবশ্য তাকে হতে হবে অন্য কোনও পুত্র, কারণ লিওনার্দো তো তাঁর জারজ সন্তান মাত্র: এবং বিচারপতি ও মুহুরিদের গোষ্ঠীর নিয়মাবলি অনুসারে এই মহান পেশায় 'জৈবিক সন্তান' অর্থাৎ জারজের প্রবেশাধিকার নেই। যেমন নেই কবরখননকারী, পুরুত, অপরাধী, অথবা অনুতপ্ত একদা-দণ্ডিতের।[৬]

লিওনার্দো চিকিৎসক বা ফার্মাসিস্ট কোনওটাই হতে পারতেন না ঠিক একই কারণে। এমনকী বিশ্ববিদ্যালয়েও তাঁর প্রবেশাধিকার ছিল না। মানে শহরে আসবার সময়ে তিনি জানতেন যে সবক'টি গুরুত্বপূর্ণ পেশার পথই তাঁর জন্য বন্ধ।[৭]

অনেক লেখকই[৮] লিওনার্দোর জীবনে তাঁর অবৈধ জন্মের ব্যাপারটিকে ছোট করে দেখাতে সচেষ্ট। তাঁরা বলেন, রনেশাঁস-উত্তর ইতালিতে 'জারজ' শব্দটি নাকি একেবারেই অসম্মানের ছিল না। বলেন, ফিলিপ দা কমিনস বিস্মিত হয়েছিলেন ইতালির রাজসভায় অবৈধ সন্তানদের সংখ্যা[৯] ও তাঁদের নানা অধিকারের কথা জেনে। তাঁরা দেখানোর চেষ্টা

করেছেন, ইনিয়াস সিলভিয়াস পিক্কোলোমিনি— পণ্ডিত ও সূক্ষ্ম সংবেদী কবি, পরে পোপ— তাঁর টীকাগ্রন্থে বলেছিলেন যে ইতালি উপদ্বীপের অধিকাংশ রাজপুরুষই জন্মেছিলেন 'বিবাহ-বন্ধন-বহির্ভূত'ভাবে। অথবা এঁরা দীর্ঘ তালিকা করেন ওই সময়ের প্রখ্যাত জারজদের: স্থপতি ও চিত্রশিল্পী লিয়ঁ বাতিস্তা আলবের্তি (যাঁর কাজ লিওনার্দোর ওপরেও ছায়া ফেলেছিল), মানবদরদি পম্পোনিয়াস লেতাস, নেপলসের রাজা ফেররান্তে, চিত্রী ফিলিপিনো লিপ্পি বা 'ফর্লির বাঘিনি' কাতেরিনা স্ফোর্জা...

যদি এটা সত্যিও হয় যে ইউরোপের অন্যান্য অংশের তুলনায় ইতালিতে এবং পরবর্তী শতকগুলির তুলনায় পঞ্চদশ শতকে 'জৈবিক সন্তান'দের অবস্থাটা এমন কিছু লজ্জাজনক বা আপত্তিকর ছিল না, তথাপি এটা অনস্বীকার্য যে সেটাও নির্ভর করত সন্তানের বাবার সামাজিক অবস্থানের ওপরে। অভিজাত বা ক্ষমতাবানদের ক্ষেত্রে বা জনসাধারণের জন্য যে নিয়ম, তা অনেকটাই পালটে যেত সেইসব ক্ষেত্রে, যাঁরা আজকের ভাষায় মধ্যবিত্ত শ্রেণির।

আরাগনের পঞ্চম আলফোনসের ছেলে ফেররান্তে দে নেপলস-কে নিঃসন্দেহে যথেষ্ট কষ্ট ভুগতে হয়েছিল নিজের রাজ্যপাট সামলাতে, কেন না তাঁর জন্মটাও ছিল প্রথাবহির্ভূত। ফিলিপিনো লিপ্পি ছিলেন চিত্রশিল্পীর ছেলে, নিজেও চিত্রশিল্পের প্রতি দায়বদ্ধ, 'যাঁর মতো সুভদ্র আর হয় না'— তাঁকে অবিশ্যি জারজ হবার দায় ততটা পোয়াতে হয়নি যতটা এক স্খলিতচরিত্র সাধু পিতার পুত্র হবার অসম্মান (ভাসারি যখন তাঁর 'জীবনী' বা *Vie* গ্রন্থটি তাঁকে উৎসর্গ করেন, তখন তিনি লেখেন যে লিপ্পি নিজের 'পরিশীলিত জীবনযাপন', তাঁর কাজকর্ম ও শিল্পকলা দিয়ে, অনেকটাই মুছে দিতে সক্ষম হয়েছিলেন তাঁর মা-বাবার ভুলে ভরা জীবনের কালো দাগ[১০])। অবশ্য বুর্জোয়াদের জীবনে সব ব্যাপারটাই জটিলতর— মধ্যবিত্তের জীবনে— ক্ষমতাবান রাজতন্ত্র বা সাধারণ জনগণের তুলনায়। নিজের স্বার্থ রক্ষা করতে, নিজের আত্মপরিচয় গড়ে তুলতে, নিজের পিঠ বাঁচাতে বুর্জোয়াকে নির্মাণ করে তুলতে হয় নানা আইনকানুন, নিয়মাবলি। তাদের উপরে যাঁরা অবস্থিত তাঁরা সেসবকে বিশ্বাস করেন না, নীচের-রা তো জানেনেই না। এসব আইন কানুনের থেকেই গজিয়ে উঠল ফ্লোরেন্সের তথাকথিত শিল্প-ব্যবস্থা, গোষ্ঠী (কর্পোরেশন)-গত বিভাগ। সিজারের সময়ের 'স্কলে মিলিতাম' (যুদ্ধনীতি)-এর আদলেই তৈরি 'স্কলে আরতিয়াম' (শিল্পনীতি); প্রতিযোগিতামুখী মধ্যবিত্ত দু'ভাগে দ্রুত ভাগ করে ফেলল শিল্পগুলিকে: 'প্রধান শিল্প' (মহৎ পেশা) এবং 'অপ্রধান শিল্প' (যে কোনও ছোট মাপের নিকৃষ্ট শিল্প যার ভেতরে ঠাঁই পায়, কসাই, কামার, মুচি, মুদি, কাঠুরে, পাথর ভাঙিয়ে, তালা বানাবার কারিগর, দড়ি বানাবার কারিগর, সরাইমালিক, চামার, কলু...)।

শহরের আত্মা ছিল প্রধান শিল্পগুলি। তা থেকেই শহরের ধনদৌলত, মানসম্মান। তাদের চাহিদা অনুসারেই তৈরি শহরের সংবিধান। কালিমালা-র ব্যবসায়ীদের শিল্পটা ছিল ফ্রান্স, জার্মানি বা ইংল্যান্ডের মোটা কাপড় কিনে, তাকে আবার তাঁতির বয়নযন্ত্রে ফেলে, নতুন করে রঙে ছুপিয়ে সূক্ষ্মতর বস্ত্র তৈরি। তারপর তা ফ্লোরেন্সের কাপড় বলে আদৃত হত, সারা ইউরোপে এমনকী তুর্কি দেশেও (এই শিল্পের সব দোকান যে রাস্তার উপরে ছিল সে রাস্তার

নাম ছিল কাল্লে মালা বা মন্দ রাস্তা, কেন না সে রাস্তা গিয়ে শেষ হয়েছিল এক 'কু-জায়গায়', সে থেকেই কালিমালা নামের উৎপত্তি।)। এরপর আসে পশম, যা ওই শিল্পের সঙ্গেই যুক্ত, ও শেষে রেশম। ১১৪৮ সালে রেশম শিল্পের শুরু। সে বছর সিসিলিতে পূর্বদেশ থেকে তুলগাছের এক প্রজাতি আনলেন রজের। তারপরে চর্ম ব্যাবসা। তারপর টাকা ভাঙাবার ব্যাবসা, ব্যাঙ্ক-ব্যাবসার শিল্পায়ন, যাদের সহায়তায় ফ্লোরেন্সের বহির্বাণিজ্যের বিস্তার, খুঁটিয়ে দেখলে যেটা কালিমালার বাণিজ্যের গোড়ার কথা। তারপরে আসে চিকিৎসাশিল্প, ঔষধশিল্প, ছোট কেমিস্টের দোকান। এদের একচেটিয়া ব্যাবসা ছিল নানা মশলাপাতি ও ওষুধপত্রের। চিত্রশিল্পীদের বহুদিন পর্যন্ত এই অসংগঠিত গোষ্ঠীর ওপর নির্ভরশীল হয়ে চলতে হয়, কারণ এরাই জোগান দিত নানা পিগমেন্ট, তেল বা আঁকাজোকার প্রাথমিক প্রয়োজনের উপকরণগুলোর। এরপরে এল বিচারব্যবস্থার লোকজন, নোটারি, উকিল, বিচারপতি প্রমুখ। যারা কলম পিষে বড়লোক। প্রধান শিল্পের ধাপগুলির মধ্যে সবচেয়ে উঁচুতে স্থান তো লিওনার্দোর সময়ে, এঁদেরই।

এরপরে এল আরও আরও শিল্পীরা। যারা সামাজিক আভিজাত্যের নিরিখে কখনও উন্নতির সূচক নয়, সেসব অপ্রধান শিল্পের শিল্পীরা, সময়ে সময়ে যাদের সংখ্যা বাড়ে কমে, আর শহরের ভেতরেই যারা থাকে সীমাবদ্ধ। এতে নগরীর মানসম্মানের কোনও বাড়বৃদ্ধি হয় না। সবচেয়ে সহজে যে পেশায় আসা যায়, সেই রুটিওয়ালা তো নাগরিকদের চোখে অতি নগণ্য হবেই।[১১] আসলে প্রতিটি ক্ষেত্রেই মানুষ এক অদৃশ্য ধাপে রেখে দেন নানা পেশার মানুষকে, সে সময়ের ফ্লোরেন্সেও সেভাবেই ওই দ্বিতীয় বর্গটির মানুষগুলো ছিল অকিঞ্চিৎকর।

একেবারে জনসাধারণের বর্গে না জন্মে, ফ্লোরেন্সের কোনও অভিজাত পরিবারের ভেতরে যদি কোনও জারজ সন্তানের জন্ম হত, তবে একজন আলবিৎসি, একজন গোন্দি বা একজন রুসিল্লেই এমনটা আশাও করতে পারতেন যে তাঁরা বুর্জোয়া গোষ্ঠীতেই ঠাঁই পাবেন (যেমন গিউলিও, জুলিয়েন দে মেদিচির জারজ পুত্র হয়েও সপ্তম ক্লেমঁ নাম ধারণ করে পোপের পদে নির্বাচিত হয়েছিলেন ১৫২২ সালে)। অন্যদিকে, যে জারজ সন্তানটি জন্মাল সদ্য কনতাদো থেকে বেরনো এক ক্ষুদ্র আইনজীবীর ঘরে, গ্রামে যার জন্ম, পরিবারের সাধারণ অবস্থার জন্য নানা বাধা-বিপত্তি ও সামাজিক অবমাননাকে ঠেলেই যাকে বড় হয়ে উঠতে হচ্ছে (অবস্থাটা দুর্দশার তো বটেই সেই দেশে যেখানে কথিত হয় 'তোমার যদি সম্পত্তি না থাকে তুমি পশুর সমান')— তার পক্ষে একমাত্র চূড়ান্ত প্রান্তিক কোনও পেশা বেছে নেওয়াই সবচেয়ে স্বাভাবিক। যেমন সৈন্যবাহিনীতে যোগ দেওয়া (কনদোত্তিয়েরিতে অবৈধ সন্তানদের ছড়াছড়ি), লেখালেখি করা, বা ললিত কলার ক্ষেত্রে আসা।

এ কথা বাজি রেখে বলা যায়, লিওনার্দো যদি বৈধ সন্তান হতেন, পিয়েরো তাঁকে নোটারির কাজেই প্রশিক্ষিত করে নিজের ধারাটি বজায় রাখতে বলতেন। অন্তত তাকে কোনও-না-কোনও একটি প্রধান শিল্পের দিকে ঠেলে দিতেন। তাঁর যে প্রবণতার কথা আমরা জানি, তা থেকে ভেবেই নেওয়া যায় যে চিকিৎসাশাস্ত্র পড়তে লিওনার্দো কখনও অরাজি হতেন না। আসলে চিত্রকলা বা ভাস্কর্যের লাইনে, বুর্জোয়া শ্রেণির সন্তান প্রায় ছিল না বললেই চলে: মানতেইনা ছিলেন চাষির ছেলে, পাওলো উচ্চেলো কসাইয়ের। বত্তিচেল্লি

চামারের ঘরে জন্মেছিলেন, গিউলিয়ানো দে মাইয়ানো পাথর খোদাইকারীর ঘরে। কেউ কেউ আরও অন্ধকারাচ্ছন্ন চালচিত্র থেকে উঠে এসেছেন, যেমন, পোলাইউওলি (হাঁসমুরগির ব্যাবসা করতেন তাঁর বাবা, নামটিও সেই সূত্রে পাওয়া) বা পেরুজিনো, এক শিল্পীর বাড়িতে গৃহভৃত্যের কাজ করতে করতে যাঁর শিল্পশিক্ষা। কেউ বা ছিলেন নিজেই শিল্পী বা স্যাঁকরার ছেলে, যেমন ঘিবের্তি, রাফায়েল, পিয়েরো দি কসিমো। আলেসসো বালদোভিনেত্তির মতো যাঁরা নিজেদের পারিবারিক ধারা ভেঙে পিতার অতি লাভজনক পেশা ছেড়ে চিত্রকলায় আত্মনিবেদন করেছেন এমন উদাহরণ খুবই কম। লিওনার্দোর সাথে তুলনীয় পারিবারিক প্রেক্ষিত ছিল যাঁর, সেই মাইকেল এঞ্জেলো তাঁর বাড়ির অমতেই, এমনকী মার খেয়ে, শাস্তি পেয়েও, নিজেকে সঁপেন এই পেশায়, যা তাঁর পরিজনের পক্ষে গণ্য হয়েছিল অসম্মানের বলে।

লিওনার্দোর বেছে নেওয়া পেশা যদি তাঁর বাপের অপছন্দের না হয়ে থাকে তবে তা এজন্যেই, যে লিওনার্দোকে নিজের পরিপূর্ণ প্রতিভূ তিনি ভাবেননি। শুরু থেকেই তাকে ভর্তি করা হল শিক্ষানবিশিতে। অন্য কোন পেশাতেই বা তিনি যেতে পারতেন?

তখন লিওনার্দোর বয়স চোদ্দো কি পনেরো বছর। সঠিক বলা যায় না। নিশ্চয় ভাল ছবি আঁকার ক্ষমতাটি বেশ অল্প বয়সেই তাঁর মধ্যে প্রকাশ পেয়েছিল। বলা যায় না, হয়তো রাখাল ছেলে জিওত্তোর মতো করেই, লিওনার্দো শুরু করে দিয়েছিলেন চ্যাপটা পাথরের গায়ে চকখড়ি দিয়ে গাছপালা, পশুপাখির ছবি আঁকা? পরে, উকিলের ঘরে কাগজের যেহেতু কোনও অভাব ছিল না, হয়তো নিকটজনের প্রতিকৃতিও এঁকে ফেলছিলেন বাড়িতে, নিছক মজা করার জন্য। বাবা-মায়েরা তো আর সঠিক বিচারক নন, তাই, অভিজ্ঞ উকিল বাবা হয়তো এসব আঁকিবুকির মধ্যে যেগুলি ভাল সেগুলিকে জড়ো করে পাঠিয়ে দিয়েছিলেন কোনও শিল্পীর কাছে। সে শিল্পীর গুরুত্ব আর প্রতিপত্তি ছিল। তিনি তাঁর বন্ধু আন্দ্রেয়া দেল ভেরোক্কিও, মেদিচির পেশাদার শিল্পী। এমন এক পারঙ্গমের কাছেই তো বাবা জানতে চাইবেন, কিশোর ছেলেটির সম্ভাবনা কতটা।

ভাসারি বলেছেন, ভেরোক্কিও 'এই প্রতিশ্রুতিময় প্রথম কাজগুলো দেখে উচ্ছ্বসিত হলেন, আর পিয়েরোকে উৎসাহ দিলেন ওকে শিল্পে শিক্ষা দেবার জন্য।'

সের পিয়েরো নিশ্চয় এই নিয়ে ভাবনাচিন্তা করেছিলেন— যদি ভেরোক্কিও রাজি হন লিওনার্দোর ভার নিতে, তা হলে তাঁর আতলিয়েরেই ওকে ভর্তি করা হোক না কেন? ওঁর হাতেই সঁপে দেওয়া যাক ছেলেকে।

১৪৫২ সালের এক অদ্ভুত রাতে লিওর জন্ম। সঠিক বলতে গেলে, ১৫ এপ্রিল, এক শনিবার, 'রাত্রির তৃতীয় প্রহরে', অর্থাৎ যে সময়টা সন্ধ্যাকাশে দেখা যায় আভে মারিয়া নক্ষত্র, যখন সূর্যালোক সম্পূর্ণ নিভে আসে, ঠিক রাত সাড়ে দশটায়।

ঠাকুরদা আন্তোনিও ঘটনাটা তাঁর অতিবৃদ্ধ প্রপিতামহ সের গুইদোর নোটারিবিষয়ক একটি খাতার শেষ পৃষ্ঠার তলার দিকে লিখে রেখেছিলেন। লেখার ওই অভ্যাসটা তাঁকে কোনওদিন ছাড়েনি। বংশধর জন্মানোর তথ্যটা তাই লেখা হয়ে রইল: ১৪৫২। আমার

'সন্ত জেরোম'। ভাটিকান মিউজিয়াম, রোম।

'ম্যাজাইদের অনুরাগপ্রদর্শন' চিত্রের বিশেষ অংশ।
লিওনার্দোর সম্ভাব্য আত্মপ্রতিকৃতি। অফিস, ফ্লোরেন্স।

ভিঞ্চি গ্রাম, লেখক কর্তৃক গৃহীত আলোকচিত্র।

একটি নাতি জন্মাল, আমার পুত্র সের পিয়েরোর পুত্র...। যেটা অবৈধ সন্তানদের ক্ষেত্রে সর্বদাই দেখা যায়, সেভাবেই শিশুটির মায়ের নাম লিখিত হল না। বরঞ্চ লিপিবদ্ধ হল যিনি ব্যাপটাইজ করলেন সেই পাদরি সাহেবের নাম: পিয়েরো দি বার্তলোমিও দি পাইনেসা, এবং লেখা হল খ্রিস্টীয়করণ অনুষ্ঠানে কে কে উপস্থিত ছিলেন তাঁদের নামও: পাঁচজন পুরুষ পাঁচজন নারী— সবাই প্রতিবেশী, গাঁয়ের প্রমুখ্য।[১২]

পিতামহের লেখা এই কয়েকটি মাত্র লাইনে কিছুই জানা গেল না, কেমন বাড়িতে তাঁর জন্ম হল, কোথায় তিনি বড় হলেন, তাঁর জন্মকে বাড়িতে কীভাবে গ্রহণ করা হল, আনন্দে না লজ্জায়।

লিওনার্দো জন্মেছিলেন আংকিয়ানো-র একটি খামারবাড়িতে,[১৩] ভিঞ্চি গ্রামের থেকে দু'-তিন কিলোমিটার দূরে। ভিঞ্চির বা স্থানীয় লোকজন খুব পাকা প্রমাণ ছাড়াই দাবি করেন গ্রামের ওপর যে দুর্গটি দাঁড়িয়ে আছে, তারই পাদদেশে, প্যারিসের পাদরির বাড়ি আর ঘোড়ার খুরে নাল লাগাবার কামারশালের মাঝটিতে অধুনা ভগ্ন একটি বাড়িতে তাঁর জন্ম। তাঁকে মানুষ করেছিল কে? মায়ের কাছে না কি বাপের বাড়িতে তাঁর বেড়ে ওঠা? সবচেয়ে বড় কথা, কে এই মা, যাঁর সম্বন্ধে আমরা কিছুই প্রায় জানি না শুধু কাতেরিনা এই নামটুকু ছাড়া?[১৪] গাদ্দিয়ানো এঁর সম্বন্ধে জানান, মহিলা ছিলেন ভাল পরিবারের, এবং পোপের নিকট গোষ্ঠীর: যা থেকে কিছুই প্রায় বোঝা যায় না। আমরা জানি না সের পিয়েরোর জগতে এই মেয়েটির কী ভূমিকা ছিল। মেয়েটির গর্ভধারণের সংবাদটাকেই বা তিনি কীভাবে নিয়েছিলেন? ওই ছোট্ট গ্রামটির লোকজন এই খবরটা শুনে তাঁকে নিয়ে কীই বা ভেবেছিল? লিওনার্দোর জন্মটা শেষমেশ আনন্দের না অপমানের?

ঐতিহাসিক এবং মনস্তাত্ত্বিকরা অনেকেই ফ্রয়েডের পথ ধরে এই প্রশ্ন নিয়ে নাড়াঘাঁটা করেছেন (যা কিছুটা যুক্তিযুক্ত, যদি এটা মেনে নিই যে আমাদের শৈশবই আমাদের জীবনধারাকে অমোঘভাবে নির্দিষ্ট করে।) যদিও কেউই কোনও শেষ উত্তরে পৌঁছতে পারেননি।

আমাদের (বিংশ) শতকের আগে পর্যন্ত খুঁজেই পাওয়া যায়নি লিওনার্দোর ঠাকুরদা আন্তোনিওর লেখা ওই নোটটি। এমনকী তার আগে অব্দি ১৪৫৭-র তারিখ দেওয়া করবিভাগের একটি দলিলের খোঁজও পাওয়া যায়নি, যেখানে বলা ছিল, লিওনার্দো, জৈবিক সন্তান, বয়স পাঁচ বৎসর, তার পিতামহের বাড়িতে থাকে। ফ্রয়েড তাই তাঁর গবেষণার শুরুতে এমনটা ধরেই নিয়েছিলেন যে, প্রথম কিছু বছর তাঁর মায়ের বাড়িতে কাটাবার পর সেখান থেকে উৎপাটিত করে হঠাৎ লিওনার্দোকে পিতৃভবনে পুনঃরোপণ করা হয়েছিল। এবং সেই সহসা বিচ্ছেদেই, এবং নিজের জারজ জন্মের কথা জানতে পারায়, তাঁর মধ্যে দেখা দেয় এক ট্রমা, যা থেকে উৎপন্ন তাঁর জীবনের ও চিত্রশৈলীর যাবতীয় ক্ষতচিহ্ন। ফ্রয়েডীয় এই প্রকল্পনা তার নতুনত্ব আর সরলতার ফলে আমাদের কাছে যথেষ্ট মনোমুগ্ধকর ছিল সন্দেহ নেই। তবে চিন্তাটা শিল্পবোদ্ধা ও ঐতিহাসিকদের কাছে আদৃতও যেমন হয়েছে, ততটাই আবার এর বিরুদ্ধে প্রতিবাদও যেন অতিরিক্ত হয়েছে।[১৫] ফলে লিওনার্দোর শৈশব সম্বন্ধে আমাদের জানার কাজটা পিছিয়েই গেছে, এগোতে পারেনি।

লিওনার্দো দা ভিঞ্চির পরিবারপঞ্জি

সের মিশেলে দা ভিঞ্চি, নোটারি

সের গুইদো, নোটারি, ১৩৩৯ কর্মরত

সের পিয়েরো, নোটারি, ১৩৮১ কর্মরত
১৪১৭ মৃত

আন্তোনিও (আনু. ১৩৭২-১৪৬৮) পেশাহীন
পত্নী লুচা বা লুসিয়া দি সের পিয়েরো (১৩৯৭-আনু. ১৪৬৯)

ভিওলান্তে

ফ্রান্সেস্কো পত্নী-আলেসসান্দ্রা
(১৪৩৬-১৫০৭)

সের পিয়েরো
নোটারি (১৪২৬-১৫০৪)

কাতেরিনা
আনু. ১৪৫১

স্বামী আন্তোনিও, 'ঝগড়ুটে'
আনু. ১৪৫৪

লিওনার্দো দ্য ভিঞ্চি
(১৪৫২-১৫১৯) অবৈধ

পিয়েরা, মারিয়া, লিসাবেত্তা...

পত্নী (বিবাহ ১৪৫২) আলবিয়েরা দি জিওভান্নি আমাদোরি (১৪৩৬-১৪৬৪)

পত্নী (বিবাহ ১৪৬৫) ফ্রান্সেস্কা দি সের গিউলিয়ানো লানফ্রেদিনি (১৪৭৩ মৃতা)

পত্নী (বিবাহ ১৪৭৫ নাগাদ) মারগেরিতা দি ফ্রান্সেস্কো দি ইয়াকোপো দি গুগলিয়েলমো
(১৪৫৮-১৪৮৩ আনু.)

আন্তোনিও (১৪৭৬) মাদ্দালেনা (১৪৭৭) গিউলিয়ানো (১৪৭৯) লোরেনৎসো (১৪৮৪) ভিওলান্তে (১৪৮৫) দোমেনিকো (১৪৮৬)

পত্নী (বিবাহ ১৪৮৬) লুক্রেৎসিয়া দি গুগলিয়েলমো কর্তিজিয়ানি (১৪৬৪-১৫২০)

মারঘেরিতা (১৪৯১) বেনেদেত্তো (১৪৯২) পান্দোলফো (১৪৯৪) গুগলিয়েলমো (১৪৯৬) বার্তোলোমেও (১৪৯৭) জিওভান্নি (১৪৯৮)

পিয়েরিনো দ্য ভিঞ্চি
(ভাস্কর)

(সময় সারণিটি আমি গ্রহণ করেছি উজিয়েল্লির প্রতিষ্ঠিত সারণি থেকে। চিয়াপ্পি সের পিয়েরোর সন্তানদের জন্মের ঈষৎ পৃথক তারিখ উল্লেখ করেন।)

মনোবিশ্লেষণের ধার না ঘেঁষেও, আমাদের হাতেই আছে যেসব তথ্যসূত্র সেসবের যথোপযুক্ত ব্যবহার করে, লিওনার্দোর লেখাগুলি থেকে, বা ওই সময়ের ওপরে করা প্রচুর ঐতিহাসিক গবেষণার ফসল ঘেঁটে আর খানিকটা নিজের বোধ থেকে আমরা কল্পনা করে নিতেই পারি অন্তত মোটাদাগের করে, লিওনার্দোর ছোটবেলাটা কেমন ছিল।

প্রথমেই যেটা বলে দেওয়া যায় তা হল, তাঁর শৈশব ঠিক আর পাঁচটা শৈশবের মতো ছিল না। লিওনার্দোকে একটা জটিল পরিস্থিতির মধ্যে বেশ ছোটবেলাতেই পড়তে হয়েছিল।

তাঁর জন্মের সময় বাবার পরিবারে ছিলেন ঠাকুরদা আন্তোনিও ও ঠাকুরমা মোনা লুসিয়া। তাঁদের বয়স তখন যথাক্রমে আশি ও উনষাট। তাঁদের তিন ছেলেপিলে— বড় পিয়েরো, পঁচিশ বছর, তখনই তিনি নোটারি এবং সাফল্যের চিন্তায় মশগুল। সর্বদাই বাড়ির বাইরে। কখনও পিসায়, কখনও পিস্তোইয়ায়। প্রায়শ ফ্লোরেন্সে। ছোট মেয়ে ভিওলান্তে, ১৪৩৩-এ জন্ম, বিয়ে করেছিলেন জনৈক সিমোন দান্তোনিওকে, তখনই ভিঞ্চির বাইরে। ছোট ছেলে ফ্রান্সেস্কো, ষোলো বছর বয়স, দাদুর মতো তার কোনও বিশাল উচ্চাকাঙ্ক্ষা নেই। রেশম বয়নের প্রশিক্ষণ নিয়েও শেষমেশ জমিজমার তদারকিতেই তৃপ্ত (আন্তোনিওর চতুর্থ সন্তান গিউলিয়ানো সম্ভবত শৈশবেই মারা যান)।

যে বছর লিওনার্দোর জন্ম সেই বছরই তাঁর বাবা বেশ ঘটা করে বিয়ে করে ঘরে আনলেন ফ্লোরেন্সের এক বুর্জোয়া পরিবারের মেয়ে ষোলো বছরের আলবিয়েরা দি জিওভান্নি আমাদোরিকে। তিনি কি ইতিমধ্যেই তাঁর জৈবিক সন্তানের মা কাতেরিনার সাথে সম্পর্ক ছিন্ন করেছিলেন নাকি মধ্যে মধ্যে তাঁর শহুরে বউয়ের পাশাপাশি এই গ্রাম্য রক্ষিতার দিকেও মনোযোগ দিতেন?

সেটা ঘটার সম্ভাবনা খুব কম। কিছুদিনের জন্য হলেও এই ব্যবস্থা দীর্ঘস্থায়ী হবার নয়। কারণ কৃষিক্ষেত্রে কাজ করা বা সরাইখানার সেবিকা বাইশ বছরের কাতেরিনা কয়েক মাসের ভেতরেই নিজেই বিবাহবন্ধনে আবদ্ধ হলেন। ১৪৫৪ সালে এই বিয়েটা হয়, জনৈক আন্তোনিও দি পিয়েরো দি আনদ্রেয়া দি জিওভান্নি বুতি-র সাথে। তাঁর আবার একটা ডাক নামও ছিল: আক্কাত্তাব্রিগা বা ঝগড়ুটে। এঁর বাড়ি ছিল কাম্পো জেপ্পি নামে ভিঞ্চি থেকে মাত্র দুই কিলোমিটার দূরে আর এক গ্রামে। তাঁদের ঘরে একে একে এল চারটি মেয়ে একটি ছেলে, বড় মেয়েদুটির নাম পিয়েরা ও মারিয়া।

অর্থাৎ লিওনার্দোর জীবনের গোড়া থেকেই তিনি কী কী পেলেন? অবৈধভাবে মিলিত এবং পরে বিচ্ছিন্ন বাবা এবং মা। শুধু তাই নয়, বড় হতে হতেই তিনি পেয়ে গেলেন একজন সৎবাবা, এক সৎমাকে। এবং মায়ের দিকে বেশ কয়েকজন সৎবোন ও একটি সৎভাইকেও।

সের পিয়েরোর কিন্তু বিবাহিত বৈধ প্রথমা স্ত্রীর গর্ভে কোনও সন্তানলাভ হল না। ফ্রয়েড জানিয়েছেন স্ত্রী ছিলেন বন্ধ্যা। কিন্তু আসলে সন্তানের জন্ম দিতে গিয়েই তাঁর মৃত্যু হয়, ১৪৬৪-র ১৫ জুন। (দ্বিতীয়া স্ত্রীও পিয়েরোকে কোনও সন্তান দিতে পারেননি। ১৪৭৬ সালে, যখন লিওনার্দোর বয়স ২৪, তখন পিয়েরোর প্রথম বৈধ সন্তানলাভ। এরপর তৃতীয় স্ত্রীর গর্ভে পাঁচজন ও চতুর্থ স্ত্রীর গর্ভে ছ'টি সন্তান পান তিনি। অর্থাৎ প্রাথমিক দেরিটা

পিয়েরো পুষিয়ে নিলেন প্রায় প্রতি দু' বছরে একটি করে সন্তান উৎপাদন করে।)

লিওনার্দোর জন্মের আগে ঠিক কী ঘটেছিল, তা নিয়ে নানা মত। কাতেরিনার ২২ বছর বয়স অব্দি তিনি ছিলেন কুমারী। এটা সে সময়ের তস্কানিতে স্বাভাবিক নয়। লিওনার্দোর প্রথম সৎমা আলবিয়েরার বিয়ের সময়ে তাঁর বয়স ছিল ১৬, দ্বিতীয়া ফ্রান্সেস্কা প্রায় ১৫ বছর। তাই ধরে নেওয়া যায়, সন্তান জন্মের আগেও বেশ কিছু বছর ধরে তরুণী কাতেরিনা টগবগে তরুণ সের পিয়েরোর কাছ যাওয়া আসা করতেন? এটাও ধরে নেওয়া যায় কাতেরিনা ছিলেন পরমাসুন্দরী। মায়ের কাছ থেকেই যে ছেলে তার সৌন্দর্য পেয়েছিল এটাও ভাবা যেতে পারে। বহু পরে লিওনার্দো তাঁর নোটবইতে লিখেছিলেন, "পাহাড়ের গ্রাম্য নারীদের সৌন্দর্য কি তুমি দেখোনি, তাদের সাধারণ গরিব পোশাকের ভেতরে, কোনও প্রসাধন ছাড়াই তারা অলংকারে সাজানো সুন্দরীদেরও হার মানিয়ে দেয়।"[১৬] একথা কি লিওনার্দো তাঁর মায়ের কথা ভেবেই লিখেছিলেন? সের পিয়েরো তো অঞ্চলের বেশ রোমিও পুরুষ ছিলেন। তিনি নিশ্চয় এক কুরূপা মেয়ের প্রেমে পড়েননি? সত্যিই কতটা প্রেম ছিল তাঁদের ভেতরে? তিনি কি মনের কথা বলতেন কাতেরিনাকে? কখনও তো তাঁর বিরুদ্ধে কোনও অভিযোগ ওঠেনি নারীহরণ বা ধর্ষণের। অন্যথায় ইতালির আর্কাইভ তো এই ধরনের দলিলদস্তাবেজে ভরা। যদিও অবৈজ্ঞানিক, তবু লিওনার্দোর লেখায় আমরা এই চিন্তাটি খুঁজে পাই: 'রমণের সময় যদি পুরুষের মনে কুণ্ঠা বা অবিশ্বাস থাকে, তা হলে সন্তান হবে খিটখিটে আর বিশ্বাসঘাতক। কিন্তু সঙ্গম যদি হয় সপ্রেম এবং দু' তরফেই গভীর কামনার, তা হলে সন্তান হবে বুদ্ধিমান, প্রাণবান, আনন্দময় ও সুন্দর।"[১৭] এখানে প্রেমসঞ্জাত সন্তান, অর্থাৎ বিবাহবহির্ভূত সন্তানের ব্যঞ্জনাটা স্পষ্ট (যে সন্তান আইনি বিবাহের ফলে নয়, প্রেম-কামনার ফলে জাত)। শিল্পীর সৎভাইবোনদের সম্বন্ধে এই মন্তব্য খুব উদার নয়। এটাও সত্যি যে তাঁদের সাথে সম্পর্ক খুব ভালও ছিল না লিওনার্দোর। নিজের কাছের লোকেদের লক্ষ করতে নিশ্চয় ভোলেননি লিওনার্দো, আর নির্ঘাত শৈশবে লালিত হয়েছিলেন তাঁর বাবা আর মায়ের ভেতরকার তীব্র প্রেমের কাহিনি শুনতে শুনতে— তাই এই গর্বিত বাচন?

কিন্তু এরপর? এই সুখের দিন শেষ হলে? 'প্রেম ভেঙে গেলে মধু রূপান্তরিত হয় বিষে'— লেখেন এনেয়াস সিলভিয়াস পিক্কোলোমিনি তাঁর 'ইউরিয়ালে' *(l'Euryale)* উপন্যাসে। সের পিয়েরো কি কাতেরিনার ব্যাপারে আগ্রহ হারিয়ে ফেলেছিলেন? নাকি দু'জনের ভেতরে মনান্তরের ফলেই ছাড়াছাড়ি? নাকি পিয়েরো কাতেরিনাকে পরিকল্পিত শীতলতার সাথে ছেড়ে দিয়েছিলেন? হয়তো তত দিনে তাঁর থেকে একটি পুত্রলাভ হয়ে গেছে বলে। তা ছাড়া জীবনের পরিকল্পনায় এই মেয়েটিকে কোনওভাবেই অন্তর্ভুক্ত করতে চাননি তিনি। কেন না কাজের জন্য ফ্লোরেন্স তখন তাঁকে ডাকছে। সেখানেই এক তরুণীর সাথে তাঁর দেখাসাক্ষাৎ হয়ে গেছে। মেয়েটির পরিবার তাঁকে পণ তো দেবেই, তা ছাড়া ফ্লোরেন্সের মক্কেল জুটিয়ে দিতে পারার মতো যোগাযোগও তাঁদের আছে। রাজধানীতে ভবিষ্যতে প্রতিষ্ঠিত হয়ে ওঠার সুযোগ আসবে এখান থেকেই। সে সময়ের অনেক পুরুষকেই চালিত করত যে নিষ্ঠুর স্বার্থবোধ, তারই ফলে হয়তো শিশুটিকে জারজ সন্তানের তকমা পেতে হল। যদি আমরা মেনে নিই যে সের পিয়েরো কাতেরিনাকে নিজে

কর্মজীবনের জন্যই ত্যাগ করেছিলেন, যদিও বিবাহের আশা তাকে প্রথমে দেওয়া হয়েছিল, তা হলে কি এটাও মনে হয় না যে অনুতপ্ত ও লোকভয়ে ভীত তিনি তার উপযুক্ত ক্ষতিপূরণও মহিলাকে দেবেন? কাছাকাছি এক গ্রামের একটি যুবকের সাথে কাতেরিনার সন্তানজন্মের পর পরই দ্রুত বিয়ে দিয়ে, পকেট থেকে মোটা পণ দিয়ে বাইশ বছর বয়সে জীবনের 'ভুল' করে ফেলা মেয়েটির চরিত্রের দোষ মুছে দেওয়ার চেষ্টা করাটাই কি সেই ক্ষতিপূরণ? এই 'ঝগড়ুটে' মরদটি গ্রামের সীমাতেই কাজ করত, নিজের পেশা ছিল তার চুল্লি তৈরি, কখনও বা চাষবাসও করত নিজের জমিতে। কাম্পো জেপ্পির এই জমিটির লাগোয়া ছিল আন্তোনিও দি লিওনার্দোর জমি। ইনি আবার ফ্লোরেন্সের এক ক্ষমতাবান ব্যক্তি লরেনজো রিদলফির জামাই। লিওনার্দোর ধর্মপিতা এই লোকটির নায়েব ছিলেন। (হয়তো এই আন্তোনিও দি লিওনার্দোর প্রতি সম্মানবশতই দা ভিঞ্চির পূর্বনাম প্রাপ্তি। নতুবা সেসময়ে বাপ ঠাকুরদার পূর্বনাম ছাড়া আর কারওর নাম বাচ্চাদের দেবার রীতি ছিল না।[১৮])

এই আপসের ব্যাপারটা পিতামহ-পিতামহীর অনুরোধেই বোধহয় উকিলবাবুকে মেনে নিতে হয়। আন্তোনিও ও মোনা লুসিয়ার মতো বৃদ্ধ-বৃদ্ধার কাছে এক নাতির মুখ দেখার সম্ভাবনাটাই খুব আনন্দময়। সে শিশু বিবাহবহির্ভূত সম্পর্ক থেকেই হোক আর ঈষৎ নিম্নবর্গীয় এক নারীর গর্ভজাতই হোক। বার্ধক্যের দিনগুলিকে তো এই শিশুই করে তুলবে হাস্যমুখর। তাই আন্তোনিও তাঁর কাগজে যে জন্মবিবরণ লিখলেন তাতে লজ্জার চিহ্নমাত্র নেই। যে সংখ্যায় অভ্যাগত এসে পৌঁছলেন শিশুর খ্রিস্টীয়করণের অনুষ্ঠানে, তাতে বোঝা গেল পিতামহের অহংকার না থাকলেও বংশধরকে গ্রহণ করার ঔৎসুক্য, নিজের সমাজের একজন বলে স্বীকার করে নেবার বাসনা ছিল।

কিন্তু জন্মের সাথে সাথেই শিশুটিকে নিজেদের বাড়িতে নিয়ে আসা সম্ভব ছিল না। ওই সময়ে মাতৃদুগ্ধের কোনও বিকল্প ছিল না। ধাইমা রাখার মতো সংগতি তখনও ওই পরিবারের নেই। রনেশাঁসের সময় বহুব্যবহৃত এই প্রথা প্রধানত উচ্চবিত্তদের সাধ্য। ভিঞ্চিপরিবারের বিশাল সমৃদ্ধি ছিল না। সের পিয়েরো সদ্য তাঁর কাজে নেমেছেন। পরিবারের সামান্য কিছু জমিজমা আছে— আঙুর, জলপাই, গম ও জোয়ারের খেত। তা থেকে অল্পই আয় হয়। ফলে সাধারণভাবে খেয়েপরে বেঁচে থাকার মতোই সংগতি। একজন মাত্র কাজের লোক বাড়ির দেখভাল করে। তাকে বছরে আট ফ্লোরিন দিতে হত! আর নিজেদের ওপরে খরচের বোঝা চাপিয়ে লাভ কী?[১৯] সবদিক থেকে দেখলে, সম্ভাবনা এটাই যে দা ভিঞ্চিকে তাঁর মায়ের কাছেই সঁপে রাখা হল। হয়তো একটা অর্থকরী ব্যবস্থাও করা হল। ভিঞ্চি পরিবারের বাড়ি থেকে হয়তো মেয়েটি তখন একশো পা দূরেই থাকত। ঠিক মাতৃস্তন্য ছাড়ার বয়স অব্দিই শিশুটিকে রাখা হল মায়ের কাছে। স্বাভাবিকভাবে দেড় বছর বয়স অব্দি মাতৃদুগ্ধে শিশুর অধিকার চলে। (চতুর্দশ শতকের শুরুতে বারবেরিনো নামে নীতিপ্রণেতা তাঁর 'দেল রেজিমেন্তো এ দে কস্তুমি দেল দন' বইতে জোর দিয়ে বলেন দু' বছর পর্যন্ত শিশুকে মাতৃস্তন্য ছাড়ানো অনুচিত।) দেখা যাচ্ছে, ঠিক বছর দেড়েক পরেই কাতেরিনা আক্কাত্তাব্রিগার ঘরনি হয়ে কাম্পো জেপ্পিতে চলে গেলেন। এ কি শুধুই কাকতালীয় ঘটনা? আমাদের মনে হয় এখানে এক যুক্তিচালিত, সুচিন্তিত, কিছুটা যেন

চুক্তিবদ্ধ এক ঘটনাক্রমের ইঙ্গিত আছে। মাতৃস্তন্য ছাড়ার বয়স হতেই লিওনার্দোকে তার পিতার পরিবারের কাছে সমর্পণ করে কাতেরিনার মাতৃত্বের দায় সম্পন্ন হল যেন। তারপর তিনি চলে গেলেন, ভারমুক্ত হয়ে, নতুন স্বামীর ঘর করতে। এই স্বামীটির 'ঝগড়ুটে' নামটা যতই আপত্তিকর হোক,[১০] লোকটি বোধহয় ততকিছু মন্দ ছিলেন না। তাঁর বাবার খেতখামার, অল্প জমিজমাও ছিল। তা থেকে মোটামুটি সংসার চলে যেত।

লিওনার্দোর শৈশবের কালানুক্রমকে বুঝতে তিনটি দলিলের ব্যবহার হয়ে থাকে। তিনটেই ভিঞ্চি পরিবারের আয়ব্যয়ের বিবরণী। প্রথমটি ১৪৫৭ সালে তাঁর ঠাকুরদার। পরেরটি ১৪৬৯ সালের, মোনা লুসিয়ার দাখিল করা। আর ১৪৭০ সালে সের পিয়েরোর করা বিবরণটা ভিঞ্চিতে নয়, ফ্লোরেন্সে দাখিল করা হয়। এই তিনটে দলিলের থেকে বহুদিন যাবৎ লিওনার্দোর পিতৃগৃহে আসা আর তস্কানির রাজধানীতে পৌঁছনোর সম্ভাব্য তারিখগুলো স্থির করা হয়। কিন্তু এই অনুমান কতটা নির্ভরযোগ্য?

১৪৫৭ সালে করে ছাড় পাওয়ার জন্যে আন্তোনিও তাঁর বিবরণে ঘোষণা করেন, শিশুটি তাঁর বাড়িতেই থাকে। জমিজমার দপ্তরে তিনি লিওনার্দোর নাম নথিভুক্ত করেন একটি 'মুখ' (বোক্কা) বলে। মানে, আর একটি ভোক্তা— খরচ চালাবার আর একটি পেট। করছাড়ের দাবির ভিত্তি হিসেবে কর-অধিকর্তাদের বিশ্বাসযোগ্য প্রমাণও দাখিল করেন। তাতে বলা হচ্ছে— এই বালকটির জন্ম কাতেরিনার গর্ভে, আপাতত যিনি আক্কাত্তাব্রিগার পত্নী। আইন অনুযায়ী, অধিকর্তাদের বিশেষ বিচারবিবেচনার পরই অবৈধ সন্তানদের জন্য করছাড় পাওয়া যেত। অনেকের বেশ কিছু আর্জি না-মঞ্জুরও হয়ে গেছে। তার প্রমাণ এই আর্জির শেষভাগে দাখিল করা হিসেব, ১৪৬৯-তেও আবার প্রত্যাখ্যাত হন ভিঞ্চিরা। (আসলে এটা কোনও স্বাভাবিক দাবির ব্যাপার ছিল না। এর থেকেই প্রমাণ হয় কিছু কিছু গবেষকের এই ধারণা কত ভুল যে করছাড় পাওয়ার ক্ষুদ্র স্বার্থের জন্যই লিওনার্দোকে ভিঞ্চিপরিবার নিজেদের কাছে রেখেছিল। তবে তার বেশি কিছুই বলা যাচ্ছে না। হয়তো বা ভিঞ্চিরা কৃপণ ও কঠোর প্রকৃতির ছিলেন, কিন্তু লিওনার্দোকে লালন করার ভেতরে শুধুই স্বার্থচিন্তা নয়, কর্তব্যবোধ ও আবেগও ছিল নিঃসন্দেহে।)

জনৈক বেরগো রিনালদি তস্কানিতে ১২৮৫ সালে 'কাতাস্তো' নামে এক করব্যবস্থা তৈরি করেন। ব্যবস্থাটা ছিল সমতার ভিত্তিতে তৈরি।[১১] ১৩৭৮-এ তা নিয়ে প্রচুর কূটবিতর্ক হয়। এমনকী শোনা যায় এক গণঅভ্যুত্থানও ঘটেছিল চিয়োম্পি অঞ্চলে। ১৪২৭ থেকে এই ব্যবস্থা চালু হয় সারা ফ্লোরেন্টাইন অঞ্চলে। এ ব্যবস্থায় সমস্ত জমিজমার ও স্থাবর অস্থাবর সম্পত্তির মালিকদের একটা সম্পূর্ণ আদমশুমারি করা হত। পেশা বা ব্যাবসার থেকে আয়, কাঁচা টাকার পরিমাণ, ধারদেনার হিসেব সবটাই দেখা হত। দেখা হত ক'জন নির্ভরশীল ব্যক্তি আছে। প্রতিটি পরিবারেব মোট আয় থেকে বাদ দেওয়া হত বাড়ির দাম, বাণিজ্যের মূলধন, ধারদেনার পরিমাণ এবং সদস্য প্রতি (বোক্কা বা মুখ হিসেবে) দুশো ফ্লোরিন, যাকে 'জীবনধারণের জন্য অপরিহার্য' বলা হত। বাদ দেওয়ার পর যে অবশিষ্ট পরিমাণ, সেটাকে বলা হত 'বাড়তি আয়' এবং তার ওপরে চাপানো হত দেড় শতাংশ করের বোঝা। ভিঞ্চিরা এই ভিত্তিতে ১৪৫৭ সালে সাত ফ্লোরিন কর দিয়েছিলেন।

যে-কোনও গবেষকের কাছে এই হিসেবের খাতাগুলো এতটাই খুঁটিনাটিতে সমৃদ্ধ যে তা তথ্যের উৎস হিসেবে অসামান্য। তবে আয়কর অধিকর্তার কাছে দাখিল করা আর্জিতে যা যা লেখা হয় সবই সর্বতোভাবে সত্য বা ত্রুটিহীন নয়। আজকের দিনেও যেমন, সেযুগেও তেমনই, কর-অধিকর্তাদের ফাঁকি দেবার প্রবণতা আছে ও ছিল। উপরন্তু এই আদমশুমারি বাৎসরিক ব্যাপার ছিল না— এটা একটা মুশকিল। অনিয়মিতভাবে বেশ কিছুদিন পর পর অনির্দিষ্টভাবেই এই আদমশুমারির তারিখ পড়ত। যে আর্জিতে প্রথম আমরা লিওনার্দোর উল্লেখ পেয়েছি, তার আগেরটি ছিল ১৪৫০-এ, অর্থাৎ তাঁর জন্মের আগে। পরেরটি ১৪৬৯-তে। দুটি শুমারির ভেতরে এত বড় বড় সময়ের ফাঁক থাকার ফলেই, ১৪৫৭ সালের আর্জিটি (লিওনার্দোর জন্মের পরবর্তী প্রথম শুমারি, প্রথম যে দলিলে তাঁর নামোল্লেখ পাওয়া গেল) থেকে মোটেও প্রতিপাদিত হয় না যে শিশুটিকে তার ঠাকুরদা ওই বছরই গ্রহণ করেছেন। শুধু এটুকুই বোঝা যাবে যে ওই তারিখে তিনি পিতৃপরিবারের এক সদস্য হয়ে গিয়েছেন। সুতরাং এ-তথ্য আমার কল্পনাকে অসমর্থন কখনওই করে না। কল্পনাটা এই যে মাতৃস্তন্য ছাড়বার পর পরই তাকে কাতেরিনার কাছ থেকে পিতৃভবনে নিয়ে আসা হয়।

লিওনার্দো তো তাঁর পিতামহ পিতামহীর সঙ্গে থাকতেন। তা হলে কি তারপর থেকে তাঁর জননীর সাথে দেখাসাক্ষাতের পথ পুরোপুরিই বন্ধ হয়ে গেল? কেই বা তাকে মানুষ করলেন এরপর?

সের পিয়েরো আর তাঁর বৈধ স্ত্রী বেশি সময়টাই ফ্লোরেন্সে থাকতেন। ভিঞ্চির থেকে ফ্লোরেন্সের দূরত্ব পঁয়তাল্লিশ কিলোমিটার। তার মধ্যে বারো কিলোমিটার পথ পাহাড়ি, অসমান। যেতে পুরো একটা দিন লেগে যায়। পিয়েরোর তাই বাড়ির সবার সাথে দেখাসাক্ষাৎ হত শুধু উৎসবে পরবে। অথবা তীব্র গ্রীষ্মে, যখন শহরের গরম ছেড়ে নাগরিকরা পাহাড়ে বা দেশগাঁয়ে পালিয়ে থাকেন। পুত্রের সঙ্গে সৎমায়ের সম্পর্কটা ভালই ছিল। উল্লেখযোগ্য ব্যাপার এটা, অনেক পরে লিওনার্দোকে দেখা গেছে এই সৎমা আলবিয়েরার এক ভাই ফিয়েসোল অঞ্চলের ধর্মযাজক আলেস্‌সান্দ্রোর ব্যাপারে চিন্তিত হতে। ১৫১৫-তে তিনি খাতায় লিখেছেন "শ্রীযুক্ত আলেস্‌সান্দ্রো আমাদোরি কি জীবিত না মৃত?"[২২] এমনটা সম্ভব যে নিজে সন্তানলাভে ব্যর্থ হওয়ায় এই তরুণী নারীটি এই শিশুটিকেই আদরের বন্যায় ভাসিয়েছিলেন, নিজের সন্তানের মতো ভালবেসেছিলেন? যে-স্বল্প সময় তিনি ভিঞ্চিতে কাটাতেন তা অবশ্য বেশ অনিয়মিত বলেই মনে হয়। ফলে লিওনার্দোর বেড়ে ওঠার ব্যাপারে যে তাঁর খুব একটা ভূমিকা ছিল তা নয়।

পরের দিকে, হয়তো পর পর তাঁর দুই স্ত্রীর বন্ধ্যাত্বের ফলেই সের পিয়েরো ক্রমশ আগ্রহী হয়ে উঠেছিলেন তাঁর ঔরসজাত প্রথম সন্তানের ব্যাপারে। ক্রমশ পিতৃকর্তব্যের দিকে একটু বেশি মনোযোগ দিয়ে সন্তানের ভবিষ্যতের পেশা ও প্রশিক্ষণ নিয়ে ভাবনা চিন্তা করতে শুরু করেছিলেন। কিন্তু প্রথমদিকে লিওনার্দোর ব্যাপারে তিনি আদৌ মাথা ঘামাননি। ছেলের সব দায়িত্ব ফেলে রেখেছিলেন নিজের বাবামায়ের উপর, আর ছোটভাই ফ্রান্সেস্কোর উপর, ফলত যেটা ঘটার সম্ভাবনা তা হল এই কাকা ফ্রান্সেস্কোই হয়ে উঠবেন

লিওনার্দোর সবচেয়ে কাছের লোক। এই বেকার কাকার বিবরণ পাই আন্তোনিওর কর বিভাগের আর্জিতে: 'বাড়িতেই থাকে, কোনও পেশায় নিযুক্ত নয়।' ইনি ভাইপোর চেয়ে মাত্র ষোলো বছরের বড়। নিজের ঠাকুরদার আইনপ্রীতি এর উপরে বর্তায়নি, নগরপ্রীতিও। সামাজিক সম্মান-প্রতিপত্তির প্রতিও আগ্রহ ছিল না। এঁর আনন্দ ছিল মাটি-ঘাসে, বিশেষত ভিঞ্চি গ্রামের মাটিতে। তাই ভিঞ্চি ছেড়ে তিনি কখনও বেশিদিন দূরে থাকেননি। যেহেতু আন্তোনিও মাঠে মাঠে ঘোরবার মতো শক্তসমর্থ নেই আর তখন, তাই ধরে নিতে পারি ফ্রান্সেস্কোই তাঁর হয়ে চাষবাস জমিজমার কাজ দেখতেন। জলপাই তোলার কাজের তদারক, আঙুরলতার হালহকিকত দেখা, রায়তদের সাথে কথাবার্তা বলা, সব কাজে নিশ্চয় তিনিই মাঠেঘাটে ঘুরতেন। সম্ভবত তাঁর সাথে সাথে কিশোর লিওনার্দোও ঘুরত। তাই এই বালকের মধ্যে বেশি করে পড়ল শান্ত সন্তোষময় ওই ব্যক্তিটিরই প্রভাব। আত্মগত, চিন্তাশীল, স্বাধীনচেতা মানুষটির ছায়া। নানা গাছপালা লতাপাতার নাম ও গুণাগুণ তিনি নিশ্চয়ই জানতেন (ওই অঞ্চলটিও ওষধি-লতাপাতার জন্য বিখ্যাত)। জানতেন কোন মেঘ বর্ষণক্ষম। জানতেন পশুপাখির আচারব্যবহার, অর্থ। জানতেন সব কাহিনি— প্রতিটি বস্তু ও কাজের সঙ্গে জড়িত সংস্কার-কুসংস্কারের গল্প। লিওনার্দো তাঁর কাছ থেকেই নিশ্চয়ই পেয়েছেন খোলা জায়গার প্রতি তাঁর আকর্ষণ, অথবা প্রাকৃতিক ঘটনা ও বস্তুর সম্বন্ধে কৌতূহল, এসব গুণ। ফ্রান্সেস্কো কুলঝোপ পুঁতেছিলেন, নিজে রেশমগুটির চাষ করার ব্যাপারে ঝুঁকেছিলেন। হয়তো তাঁর ইচ্ছা ছিল লিওনার্দো তাঁর জন্য রেশম ছোপানোর রং তৈরির একটা কারখানা বানাবেন?[২৩] মনে হয় না জীবনের কোনও পর্বেই তাঁদের ভেতরকার গভীর প্রণয়ে এতটুকুও চিড় ধরেছিল। সন্তানহীন ফ্রান্সেস্কো তাঁর মৃত্যুর সময়ে তাঁর সব সম্পত্তির উত্তরাধিকারী করে যান লিওনার্দোকে। সেযুগের প্রচলিত রীতি মেনে নিজের বৈধ ভ্রাতুষ্পুত্রদের কিন্তু কিছুই দেননি।

লক্ষণীয় যে ভাসারির 'জীবনী' *(Vies)* গ্রন্থের প্রথম সংস্করণে সের পিয়েরোকে দেখানো হয়েছে লিওনার্দোর কাকা বলে, বাবা বলে নয়। হয়তো ছাপার ভুল, হয়তো তথ্যের বিকৃতি। হয়তো শিল্পীর অবৈধ জন্মের সত্য চাপা দেবার চেষ্টা। পরের সংস্করণে ভাসারি সে ভুল শুধরে নেন। তবে তাঁর কাকাই যে বাবার স্থান নিয়েছিলেন, লিওনার্দোর ক্ষেত্রে একথার চেয়ে সত্যি আর কিছু নেই।

ভিঞ্চি থেকে কাম্পো জেপ্পি— দূরত্ব বেশি নয়। পাহাড়ি ঝরনার কিনার ধরে নেমে, সান পান্তালেয়ান গাঁয়ের পাশ কাটিয়ে কার্তাইয়ার পরেই একটা সরু পাহাড়ি রাস্তা উত্তরের দিকে উঠে গেছে। সেটা ধরে গেলেই আক্কাত্তাব্রিগার খামারবাড়ি। একটি কিশোর ছেলে পায়ে হেঁটে ওটুকু রাস্তা আধঘণ্টায় কাবার করে ফেলতে পারে।

আক্কাত্তাব্রিগার পরিবার সান পান্তালিওনের ছোট্ট গির্জাটিতেই তাঁদের ধর্মীয় পরব-সংস্কারাদির পালন করেন। বাকি সব কাজের জন্যই তাঁদের ভিঞ্চি যেতে হয়। কাতেরিনার নিশ্চয় ভিঞ্চিতে মা-বাবা বা বন্ধুবান্ধবও আছে। এ একটা সংকীর্ণ, ছোট্ট অঞ্চল, উঁচু উঁচু টিলা ও পাহাড়ে ঘেরা। তাই এ অঞ্চলের সব বাসিন্দাদের ভেতরেই সক্রিয় যোগাযোগ আছে, তা সে যেমনই হোক। ফলত লিওনার্দো ও তাঁর জননীর মধ্যে

দেখাসাক্ষাৎ কতটা ঘন ঘন হত সেটা গুনেগেঁথে বলা সম্ভব নয়। তবে এটা ভেবে নেওয়া অযৌক্তিক নয় যে বেশ ঘন ঘনই তাঁদের দেখা হত। উৎসব পার্বণে, খ্রিস্টীয়করণে বা মেলা উপলক্ষে তাঁদের বারংবার দেখা হবার সম্ভাবনা। এমনকী খোলামেলাভাবেই যোগাযোগ ছিল দুটি পরিবারের মধ্যে। তাই চাইলেই লিওনার্দো তাঁর মাকে দেখতে পেতেন যতবার খুশি। কাতেরিনার শ্বশুরবাড়ির সঙ্গে দা ভিঞ্চিপরিবারের ভাল সম্পর্কের কথাটা বিশ্বাসযোগ্য হয় এই তথ্যে যে ১৪৬৯ সালে এমপোলির রাস্তায় আক্কাত্তাব্রিগার যে চুল্লিঘরটি ছিল সেটা ভাড়া নিয়েছিলেন আন্তোনিও। ১৪৯৮-তে সের পিয়েরোর বাড়িতে আশ্রিত এক মৃত কাকার মেয়ের বিয়ে দেওয়া হয় জনৈক দোমেনিকো দি ভাকা-র সাথে— যে আবার আক্কাত্তাব্রিগার নিকটজন ছিল। যেন বারবারই আক্কাত্তাব্রিগার পরিবারের কাছে দা ভিঞ্চি পরিবার সমস্যায় পড়লেই বিবাহযোগ্য পাত্রের জন্য দ্বারস্থ হতেন।[২৪]

তাঁর সৎমায়েদের প্রতি লিওনার্দোর নিজের মনোভাব কেমন ছিল? ছবিটা জটিল। একদিক থেকে ক্লাসিক-পর্যায়ের, কারণ গ্রহণ ও বর্জনের ভেতরে দোলায়মান এই সম্পর্কটির টানাপোড়েনগুলোকে কল্পনা করা খুব সহজসাধ্য নয়। কখনও উচ্চাবচ, কখনও বেদনার্ত— তাঁর নিজের মায়ের সঙ্গে তাঁর সম্পর্কের গল্পটা হয়তো আরও বেশি কণ্টকিত।

লিওনার্দো আলবিয়েরাকে সহজেই গ্রহণ করেছিলেন। মহিলার উপস্থিতি তাঁর দৈনন্দিন জীবনে তেমন কোনও পরিবর্তন নিয়ে আসেনি। সের পিয়েরোর দ্বিতীয়া পত্নী ফ্রান্সেস্কা যখন বিয়ে হয়ে আসেন তার বয়স পনেরো। অর্থাৎ লিওনার্দোর চেয়ে হয়তো এক-দু' বছরের বড়। তাই সৎমায়ের মাতৃত্বের তুলনায় তাঁর সঙ্গে খেলাধুলো ও বন্ধুত্বের সম্পর্ক হবারই সম্ভাবনা বেশি। পরবর্তী দু'জন— মারগেরিতা ও লুক্রেৎসিয়া— লিওনার্দোর সাবালক বয়সে আবির্ভূতা হলেন। তাই তাঁর মধ্যে কোনও তাপউত্তাপ ছিল না। চিঠিপত্রে তিনি অবশ্য 'আমার অতি আদরের মা' বলে সম্বোধন করতেন এঁদের। কিন্তু তাঁর চেয়ে বয়সে অনেকটাই ছোট এই মহিলাদের সাথে যে ভদ্রতা ও প্রীতিময়তার এক মুখোশের আড়াল থেকেই তিনি আচরণ করতেন (তাঁর সেই 'প্রাচীন জ্ঞানী' সুলভ বহিরঙ্গ) তা বোঝা যায়। কেন না ততদিনে তিনি নিশ্চয় শিখে নিয়েছেন নিজেকে লুকোবার, নিজের আবেগকে ভিন্নপথে পরিচালিত করবার ও নিজের অন্তস্থলের স্বভাবকে সামাজিক রীতিনীতির বেড়াজালে বদ্ধ রাখবার শিল্প? কিন্তু একথা কি কাতেরিনার সম্বন্ধে খাটে?

"বলো, বলো আমাকে, ওখানে সকলে কেমন আছে, আর কাতেরিনা কী করবেন ভাবছেন?" তাঁর নোটবইয়ে এমন উল্লেখ পাই।[২৫] যদি এই অসম্পূর্ণ বাক্যটি তাঁর মাকে নিয়ে হয় (যা সম্ভাব্য কিন্তু নিশ্চিত নয়) তা হলে এ থেকে এই সিদ্ধান্ত নেওয়া যায় যে লিওনার্দো তাঁর কথা ভাববার, তাঁকে মনে করবার সময়ে দূরত্ব বজায় রাখেন— সম্ভ্রমের সাথে তাঁকে 'কাতেরিনা' বলে ডাকেন। দেখা হলে তাঁকে কী বলে সম্বোধন করতেন লিওনার্দো? বাবার কথা বলবার সময়ে সর্বদাই তিনি বলছেন— 'সের পিয়েরো, আমার পিতা' কিন্তু কাতেরিনাকে 'আমার মা' বলতে কি তাঁর কষ্ট হত? এই সম্বোধনটা তিনি কি সের পিয়েরোর বৈধ স্ত্রীদের জন্যই তুলে রেখেছিলেন? নিজের অজ্ঞাতেই তিনি কি ভেবেছিলেন যে এই সম্বোধন কাতেরিনার যোগ্য নয়?

যখন লিওনার্দোর দু' কি তিনবছর বয়স তখনই জন্ম আক্কাত্তাব্রিগার প্রথম সন্তানটির। তারপর দ্রুত অন্যদের আগমন। ফলে একেবারে শিশুকাল থেকেই লিওনার্দো নিশ্চয় দেখেছেন তাঁর মাকে কোনও-না-কোনও কোলের শিশুকে নিয়ে ব্যস্ত থাকতে। মায়ের সব মনোযোগ ও যত্নকে যে শিশু অধিকার করে বসেছে। মায়ের ভালবাসার ভোগদখল হয়ে গেছে। মাতৃক্রোড়ে তাঁর স্থানটুকুর অধিকার এরা কেড়ে নিয়েছে বরাবর। যখনই কাতেরিনার সঙ্গে তাঁর সাক্ষাৎ হয়েছে গ্রামে বা কাম্পো জেপ্পিতে, তখনই কি তিনি নিজের একাকিত্বের সাথে তুলনা করেননি তাঁর সৎবোন-সৎভায়েদের— যাদের জীবনে বৈধ বাবা-মায়ের সঘন উপস্থিতির সমৃদ্ধি ও সুস্থিতি রয়েছে। মনে মনে নিশ্চয় তিনি পাশাপাশি রেখে দেখেছেন একদিকে তাঁর নিজের পিতা উজ্জ্বল অথচ সুন্দর সের পিয়েরোকে, যাঁর সাফল্য নিশ্চয়তই গ্রামের জনগণের বহু আলোচ্য ছিল— আর অন্যদিকে অশিক্ষিত গ্রাম্য আক্কাত্তাব্রিগাকে, যার খেটে খাওয়া জীবন— চুল্লিতে বা মাঠেঘাটে মাথার ঘাম পায়ে ফেলা জীবন? আর তখন মনে মনে তিনি নিজের মাকেই দোষী সাব্যস্ত করেননি কি, তাঁর বাবার মতো একজন সফল মানুষকে বিয়ে করে উঠতে না পারার জন্য?

লিওনার্দো ভবিষ্যতে প্রজনন ক্রিয়ার প্রতি গভীরভাবে অনুসন্ধিৎসু হবেন। কীভাবে তৈরি হয় ভ্রূণ, এনিয়ে বিস্তারিত বিবরণে তিনি বার বার লেখেন— মা ও ভ্রূণ দু'জনের দেহকেই পরিচালিত করে একটিই আত্মা। তিনি মনে করেন যে এই ভ্রূণশরীরের কামনা, ভয় এবং বেদনা সবই মায়ের সঙ্গে সঙ্গেই হয়। যেন তা শরীরেরই একটি জীবন্ত অঙ্গ। এরই ফলে, মায়ের যদি কোনও কিছুর প্রতি গভীর আগ্রহ থাকে, শিশুটির ভেতরেও সেই ইচ্ছা খুঁজে পাওয়া যায়। কারণ শিশুটি মায়ের ভেতরেই ছিল। হঠাৎ কোনও ভয় মা ও শিশু দু'জনকেই সমানভাবে আঘাত করতে পারে।

সের পিয়েরো লিওনার্দোর জন্মের বছরেই বিবাহ করেছিলেন। যদি তিনিই কাতেরিনাকে ছেড়ে চলে গিয়ে থাকেন, তা হলে নিজের বিয়ের কঠোর সত্য তিনি কাতেরিনাকে জানান তার গর্ভাবস্থায়। খবরটা শুনে এই তরুণীর মনের অবস্থা সহজেই অনুমেয়। লিওনার্দো এক জায়গায় ভাববার চেষ্টা করেছেন ভ্রূণাবস্থায় ক্রন্দন, চিৎকার ইত্যাদি সম্ভব কি না।[১৬] হয়তো তখন তিনি নিজের জন্মের আগে গর্ভস্থ থাকার অবস্থাটা ভাবার চেষ্টা করছিলেন— তিনিও কি অনুভব করেছেন তাঁর মায়ের প্রতিটি বেদনাই!

শতাব্দীর শেষ কিছু বছরে ইতালির সুস্থিতি নষ্ট করতে বসেছিল যুদ্ধ। সেসময়ে সবার ভেতরেই ব্রহ্মাণ্ডের সর্বনাশ বা আপোকালিপ্স-এর ভয় করাল ছায়াবিস্তার করেছে। এসময় ফ্লোরেন্সে সাভানারোল ভিড়ে জমায়েতে ভয় দেখিয়ে ঘোষণা করছেন ঈশ্বরের তরবারি মর্ত্যের উপরে এই নেমে এল বলে। লিওনার্দোও তখন একরকমের 'ভবিষ্যদ্বাণী' ধাঁধার আকৃতিতে লিখে রাখছিলেন তাঁর খাতায়। নিজের আনন্দের জন্য, হয়তো বা মিলানের রাজদরবারে চিত্তচমৎকারী এইসব ধাঁধা শোনাবার জন্য।[১৭] এই ধাঁধাগুলির মধ্যে কয়েকটিতে তাঁর নিজের দুঃখময় শৈশবের ছায়া খুঁজে পাওয়া যাবে: বাবা-মায়ের সঙ্গে বিচ্ছেদ বা অবৈধ জন্মের ইঙ্গিত পাওয়া যাবে। "হেরোদ-এর সময় ফিরে এল, কারণ পবিত্র শিশুদের তাদের স্তন্যদায়ী মায়েদের কাছ থেকে ছিনিয়ে নেওয়া হবে এবং নিষ্ঠুর লোকেরা তাদের আঘাত

করে মারবে।" এর উত্তরটা ছিল ঈষৎ দুর্বোধ্য: 'ছাগশিশু'। তবু এর ভেতরে আমরা এক রকমের স্বীকারোক্তি খুঁজে পাই। তিনি আরও লিখেছিলেন: "ছোট শিশুদের কাছ থেকে সরিয়ে নেওয়া হবে দুধ" (উত্তর— দুগ্ধবতী মায়ের কাছ থেকে সরিয়ে রাখা গো-বৎস)। অথবা: "বহু শিশুকেই কেড়ে নেওয়া হয় তাদের মায়েদের কোল থেকে, নিষ্ঠুর আঘাতে, আর ছুড়ে ফেলা হয় মাটিতে, আর ছিন্নভিন্ন করে ফেলা হয়" (উত্তর— বাদাম, জলপাই)। আর একটি ধাঁধায়, যার উত্তর হবে 'গাধা' তিনি বলেন: "তোমার কয়েকটি সন্তানের জন্য তুমি কোমল, সরল মা, আর অন্য কয়েকজনের জন্য তুমি নিষ্ঠুর ও দরদহীন সৎমা। তোমার সন্তানদের আমি দেখি দাসত্বের বোঝায় ভারাক্রান্ত, আর তাদের সারাজীবন তারা কাটায় অত্যাচারী প্রভুর কাজ করে..." এবং শেষমেশ, এইটি— "অনেক পিতামাতাকেই দেখা যাবে আপন সন্তানের চাইতে তাঁদের বেশি আদর সৎছেলেমেয়েদের প্রতি" (উত্তর, কলমের গাছ, সেখানে মূল গাছটি জুড়ে দেওয়া অন্য গাছের অংশকে রস দান করে)। আরও উদাহরণ দেওয়া যায়। এই একই ধারণা বা থিমের পুনরাবৃত্তি যেন একটি আদি বেদনাকেই নির্দেশ করে।

ফ্রয়েডের জীবনীকার জোনস দেখিয়েছিলেন, শিল্পীদের প্রতি এক ঈর্ষাময় শ্রদ্ধা ছিল ফ্রয়েডের।[২৮] কারণ সৃষ্টির রহস্য তাঁকে চিরদিনই কৌতূহলী করত। এর মধ্যে তিনি এক অতি প্রাকৃতের সন্ধান পেতেন— এক দৈব চিহ্নের। তিনি নিজে শিল্প ও বিজ্ঞানের মধ্যে কোনটিকে বেছে নেবেন সেই দ্বিধা নিজেই ভোগ করেছিলেন, চিকিৎসাশাস্ত্র বেছে নেবার আগে। নিজে কবি বা ঔপন্যাসিক না হতে পারার দুঃখও তাঁর ছিল। তিনি শ্রদ্ধা ও বিস্ময়ের সঙ্গে ভেবেছিলেন, লিওনার্দো দু'-দুটি টানকেই একসাথে মেলাতে সক্ষম হয়েছেন। তাই নিজেকে বৈজ্ঞানিক অনুসন্ধান ও শৈল্পিক সৃষ্টির মধ্যে ভাগ করে দিতে পেরেছিলেন, এবং যদিও শিল্পসৃষ্টিটাই বৈজ্ঞানিক অনুসন্ধানের ওপরে দীর্ঘস্থায়ী হয়েছিল, তথাপি দুটি ক্ষেত্রেই তিনি অনায়াসে বিচরণ করতেন।

ফ্রয়েড লিওনার্দোর সাথে অনেক নৈকট্য অনুভব করতেন। লিওনার্দো তো 'রহস্যময় মহামানব'। কিন্তু তাঁর বিভাব যতদিন না তাঁকে ছাপিয়ে গেল তার আগে ফ্রয়েডও ভাবতেন তাঁর সঠিক কাজগুলি তাঁর সমসাময়িকেরা জানতেই পারবেন না। ঠিক যেমন লিওনার্দোর লেখা সম্বন্ধে উনিশ শতক পর্যন্ত কারও কোনও আগ্রহ ছিল না। কিছু কিছু চারিত্রিক মিলও তাঁদের ছিল— অনন্ত জ্ঞানতৃষ্ণা তার একটি। ১৮৯৮ সাল থেকে লিওনার্দোর কথা তাঁর চিঠিপত্রে খুব পাওয়া যেতে থাকে। ১৯০৭ সালে তাঁর প্রিয় দশটি উপন্যাসের একটি ছিল দিমিত্রি মেরেইকোউস্কির 'ঈশ্বরের পুনরুত্থান: লিওনার্দো দা ভিঞ্চির কাহিনি' *(la Résurrection des dieux: Le Roman de Léonard de Vinci)* বইটি। (এই বইটিকেই তিনি তাঁর লেখার উৎস বলে চিহ্নিত করেছিলেন।) পরে তিনি ভাসারি পড়েন, এবং রনেশাঁসের ওপর পাতেরের লেখা, বিশেষত 'লা জোকোন্দ'-এর উপর রচনাটি। এবং শিল্পীর সম্বন্ধে অনেক বইপত্র জোগাড় করতে থাকেন, অস্ট্রিয়াতে যে বই পাওয়া যায় না, সেইসব বই ইতালি থেকে আনান। পরে পারী হয়ে যাতায়াত করার পথে একবার বহু সময় ধরে মনোযোগ দিয়ে দেখেন লুভ্র্‌-এ রক্ষিত মায়েস্ত্রোর ছবিগুলো। ১৯০৯ সালে ফ্রয়েড একজন

রোগীকে চিকিৎসা করছিলেন যার গঠনটা অনেকটা লিওনার্দোর মতো। যদিও তাঁর মতো প্রতিভাবান ছিলেন না এই রোগী।[২৯] এঁকে দেখেই ফ্রয়েডের ইচ্ছে হয় ভিঞ্চির ওপরে তাঁর মনোবিশ্লেষণের যন্ত্রটি প্রয়োগ করতে। উদ্দেশ্য? তাঁর প্রচেষ্টা ছিল "লিওনার্দোর যৌনজীবনের ও শিল্পকর্মের নানা অবরুদ্ধতাকে ব্যাখ্যা করা। কেন লিওনার্দো এতগুলো ছবি অসম্পূর্ণ রেখে দিলেন?" ফ্রয়েডের কাজের শুরুটা হল লিওনার্দোর এক অদ্ভুত স্মৃতিচারণ থেকে। নোটবইতে পাওয়া এই স্মৃতিচারণকে ফ্রয়েড ব্যাখ্যা করলেন তাঁর অন্যান্য রোগীদের বলা সমগোত্রীয় স্মৃতির ব্যাখ্যার আলোতে। এবং উপনীত হলেন শিল্পীর ছোটবেলা সম্বন্ধে কতগুলো সিদ্ধান্তে। ঠিক যেভাবে প্যালিয়েন্টোলজিস্টরা একটি পায়ের হাড় বা চোয়ালের অংশ থেকে গোটা ডাইনোসরটিকে বানিয়ে তুলতে পারেন, তেমনই এক পদ্ধতিতে শিল্পীর জীবনের কতগুলো ছায়াবৃত ঘটনার থেকে তাঁর ব্যক্তিত্বকে নিরূপণ করতে চাইলেন তিনি। ১৯১০ সালে বেরোল 'আঁ স্যুভনির দ্যফঁস দা লিওনার দা ভিঞ্চি' ('লিওনার্দো দা ভিঞ্চির একটি শৈশব স্মৃতি') অনেক ভালবাসা ঢেলে এই লেখাটি লেখা হয়। পরে ফ্রয়েড বলেছেন এটাই তাঁর কলম থেকে বের হওয়া একমাত্র সুন্দর বস্তু।

পাখিদের উড়ান সম্বন্ধে পর্যবেক্ষণ ও টিপ্পনীতে ভরা এক নোটবইয়ের পৃষ্ঠার পেছনদিকে এক জায়গায় লিওনার্দো লিখেছিলেন: "চিল নামক পাখিটির বিষয়ে এত গভীর চিন্তাভাবনা করার জন্য বোধহয় আমি নিয়তিনির্দিষ্ট। কারণ আমার শৈশবের প্রথম স্মৃতি হল, আমি দোলনায় শুয়ে আছি, একটি চিল উড়ে এসে তার লেজ দিয়ে আমার মুখটিকে ঝাপট মেরে খুলে দেয়। বারবার আমার ঠোঁটের ভেতর পাখিটির লেজের আঘাত লাগে।"[৩০]

ফ্রয়েড বলেছিলেন পাখির লেজ আসলে মায়ের স্তনের প্রতিরূপক। তারপর তিনি আরও দুঃসাহসী হয়ে ব্যাখ্যা করেন, এই পাখিটিকেই কেন লিওনার্দো বেছে নিলেন তাঁর মায়ের বিকল্প হিসেবে। কিন্তু ফ্রয়েড এখানে একটা ভুল করেছিলেন। এবং সেজন্য ঐতিহাসিকেরা তাঁকে ক্ষমা করেননি। লিওনার্দোর নোটবইয়ের যে জার্মান অনুবাদটি নিয়ে তিনি কাজ করছিলেন সেটিতে লিওনার্দো-ব্যবহৃত 'নিব্‌বিও' শব্দটিকে ভুল করে 'চিল' না অনুবাদ করে 'শকুন' অনুবাদ করা হয়েছিল। ফ্রয়েড সেই শকুনের ব্যঞ্জনাটিকে মিশরীয় পুরাকাহিনির সাথে মিলিয়ে যে ধৃষ্টতাময় সিদ্ধান্তে এলেন, তা অবশ্যই গ্রহণযোগ্যতার নিরিখে অসুবিধেজনক।[৩১]

তাঁর প্রকল্পের গোটাটাই কি তাই বলে পরিত্যাজ্য? কিছু কিছু ভিত্তি ভুল, কিন্তু যুক্তি প্রণালীর মূল্য তাতে কমে যায় না। এবং ফ্রয়েডকে যে প্রজ্ঞা চালিত করেছিল, সে-আন্দাজ, আমার মতে, বিজ্ঞানের চেয়ে বেশি ভালভাবে তাঁকে মূল সত্যের জায়গাটিকে ছুঁতে সাহায্য করে।

ফ্রয়েডই প্রথম লিওনার্দোর জন্মের অবৈধতার গুরুত্বপূর্ণ সমস্যাটিকে সর্বসমক্ষে আনলেন। তাঁর বাবা-মায়ের কাছ থেকে বিচ্ছেদের ব্যাপারটাকে তুলে ধরলেন। শিল্পীর অন্তর্দেশকে টালমাটাল করেছে যে যে দ্বন্দ্ব, তার ছবিটা স্পষ্ট করে আঁকলেন। মায়ের প্রতি তাঁর অনুভবের ভেতরে যে দু'-তিনরকম রং ছিল তা বার করে আনলেন। লিওনার্দো তাঁর অবচেতনে নিজের মাকেই তাঁর বর্জিত অনাথ অবস্থার জন্য দায়ী করেছিলেন (এক 'বিমুখ মাতা'র ধারণা)। তারপর তিনি দেখালেন যে এর ফলেই লিওনার্দোর যৌন অবদমন শুরু।

তাঁর সমকামিতার সূত্রও এটা। মননশীলতার সুউচ্চ স্তরে তাঁর উত্তরণও এই কারণেই। এতেই তৃপ্ত হয় লিওনার্দোর ভেতরকার গবেষণার প্রবৃত্তি। এর ফলেই নাকি, ফ্রয়েড বলেছেন, ক্ষতি হয় লিওনার্দোর শৈল্পিক সৃষ্টিশীলতার। (নিঃসন্দেহে এটা ফ্রয়েডের এক ভুল পাঠ।)

কাজটিতে যতই ত্রুটি থাক, বা শিল্পের বিষয়ে তাঁর বক্তব্যগুলি যতটাই বিতর্কযোগ্য হোক, ফ্রয়েডের বইটি অন্তত লিওনার্দোবিষয়ক গবেষণার ক্ষেত্রে একটি অত্যন্ত গুরুত্বপূর্ণ স্তম্ভ, এ বিষয়ে সন্দেহ নেই। ১৮৯২-তে গাব্রিয়েল সেয়াই তাঁর 'মনস্তাত্ত্বিক জীবনীগ্রন্থের প্রয়াস' *(Essai de biographie psychologique)* বইতে স্তঁধালের অনুসরণ করে শুধুমাত্র এইটুকু বলেছিলেন— লিওনার্দোর জন্ম 'যৌবন ও প্রণয়ের' থেকে।

ফ্রয়েডের আর একটি ত্রুটি হল তাঁর প্রায় অন্যায়রকম অতিসরলীকরণ। লিওনার্দোর শৈশবের নানা ঘটনার ক্রমকে উপেক্ষা করে একটিই ঘটনার ওপরে তাঁর জীবনের সমস্ত সংকটকে দাঁড় করানো। জীবনের যে মুহূর্তটায় তিনি প্রিয় ও আদরের মায়ের কাছ থেকে বিচ্ছিন্ন হয়ে পড়লেন, সেই মুহূর্তটাকেই তিনি সর্বাধিক গুরুত্ব দিয়েছেন। [আক্কাত্তাব্রিগা সম্বন্ধে ফ্রয়েড বলেন— "যে মায়ের একমাত্র অবলম্বন ছিলেন তিনি (লিওনার্দো), সেই মাকে প্রণয়জ্ঞাপন করল আর এক পুরুষ"] এই বিচ্ছেদের মুহূর্তের যে নাটকীয় সংঘাত— তা একবার নয়, যতবার লিওনার্দোর সাথে তাঁর মায়ের সাক্ষাৎ হয়েছে ততবারই ফিরে ফিরে এসেছে ধরে নেওয়া যায়। এবং বছরের পর বছর তা হয়তো আরও বেদনাদায়ক হয়েছে। নানা ঘটনায় পুনরাবির্ভূত হয়েছে সেই একই সংকট। বিশেষত তাঁর সৎবোন ও সৎভায়েদের জন্মের সঙ্গে সঙ্গে।

বিচলিত হবার মতো আরও নানা ঘটনার উৎসও তো ছিল। মনকে ক্ষতবিক্ষত করার আরও উপাদান, ফ্রয়েড যেগুলো এড়িয়ে গেছেন। যেমন, অবৈধতার ফলে সামাজিক, ব্যাবহারিক ক্ষেত্রের অসুবিধেগুলো। জনৈক আলেস্‌সান্দ্রার সাথে কাকা ফ্রান্সেস্কোর বিবাহ। কারণ ইনিই ছিলেন তাঁর পিতৃসম। আলবিয়েরার অকালমৃত্যু ও সের পিয়েরোর পুনর্বিবাহ। ১৪৬৮-তে পিতামহের মৃত্যু। এই পিতামহই তো গোটা পরিবারকে ধরে রেখেছিলেন। পরপরই পিতামহীর মৃত্যু। এবং শেষমেশ ভিঞ্চি থেকে বিদায়। ফ্লোরেন্স গিয়ে এক নতুন পরিবেশে নতুন এক জীবন শুরুর চ্যালেঞ্জ+ যা এই কিশোরকে অবশ্যই বিরাট এক মানসিক উত্থানপতনের সামনে ঠেলে দেয়।

ফ্লোরেন্সে পৌঁছে লিওনার্দো তাঁর মায়ের থেকে সত্যি সত্যিই এসে পড়লেন অনেকটাই দূরে। পরবে ও ছুটিছাটায় ছাড়া আর দেখা হবে না তাঁর সাথে। নগরের নামগোত্রহীন জীবনে তিনি যত প্রবেশ করবেন, যতই এই নব্য, উচ্চাভিলাষী নগরীটিতে নিজেকে মানিয়ে নিতে থাকবেন (ফ্লোরেন্স নগরীকে মার্সেল ব্রিয়ঁ অভিহিত করেছেন 'প্রকৃতির বৈপরীত্য' বলে), তাঁকে জোর করেই সাবালক হতে হবে। তিনি কাজের প্রশিক্ষণ নেবেন, শারীরিক শ্রম করবেন (তাঁর বাবার মতো 'অভিজাত পেশা' যেহেতু নয় এটি)। ততই তিনি নিজের ভেতরে ভেতরে পর্যালোচনা করবেন তাঁর অবৈধ জন্মের জীবনবিস্তারী প্রভাব।

তি ন

শিল্পের জননী

"এই স্বর্ণযুগ, এই শতাব্দী আলোয় এনেছে সেসব প্রায়-নিষিদ্ধ, মুক্ত শিল্পগুলিকে : ব্যাকরণ, কাব্য, অলংকার, চিত্রকলা, ভাস্কর্য, স্থাপত্য, সংগীত, অরফিক লায়ার সহযোগে— সবই প্রধানত ফ্লোরেন্সে।"

—মার্সিল ফিসাঁ

"সকালের শুকতারা আলোকিত করে আনন্দময় সংগীতের মতো"

—জবের পুস্তক

লিওনার্দোর যৌবনকালে ফ্লোরেন্স ছিল নানা ঘটনার এক আলোড়নময় ক্ষেত্র। ইতালিতে তখন যেসব নগরী উদ্যোগী আর সমৃদ্ধিশালী বলে নবোদ্যমে উঠে আসছে, তেমনই এক ভারী জীবন্ত নগরী ফ্লোরেন্স। মাত্র দেড় লাখ মানুষের বসতি এই শহরটিতে। এলাকার দিক থেকেও তস্কানির খুব বেশি অংশ জুড়ে নেই শহরটি। তবু, ইতালির চতুর্দশ শতকের তীব্র সংকটের থেকে ভালভাবেই বেরিয়ে এসেছে শহরটি। 'মধ্যযুগের লন্ডন' বলাই যায় ফ্লোরেন্সকে, যেমন বলেছিলেন স্তঁধাল। জানাচেনার যেটুকু পৃথিবী, তার ভেতরে দিকে দিকে বাণিজ্যবিস্তার করা হয়ে গেছে তার। বড় বড় শক্তিগুলির সঙ্গে কাঁধে কাঁধ মিলিয়ে চলছে শহরটি। ফ্রান্স বা রোমান-জার্মানির সন্ত সাম্রাজ্যের সাথে বাণিজ্য চলছে। ইংল্যান্ডের রাজারাও এ নগরীর অধমর্ণের ভূমিকায়। নানা দিক থেকে সকলের কৌতূহলী দৃষ্টি এই শহরটির উপরে। নিজের সাফল্যের ব্যাপারেও নগরীটি পূর্ণমাত্রায় সচেতন। ইতিহাসচেতনা এখানে গভীর। নিজের সমৃদ্ধি ও মূল্য সম্বন্ধে নগরীর বিপুল আত্মমর্যাদা।

ফ্লোরেন্সবাসী উচ্চাকাঙ্ক্ষী। সের পিয়েরো নিজে গ্রাম থেকে, কনতাদো থেকে এলেও, হয়তো এই ফ্লোরেন্সীয় মানসিকতারই সঠিক প্রতিনিধি। নিজের নগরী সম্বন্ধে গর্বিত ফ্লোরেন্সবাসী। তা নিয়ে লেখেনও তাঁরা।[১] গর্বিত এখানকার মুদ্রা 'ফ্লোরিনের' স্থায়িত্ব নিয়ে। ফ্লোরিনের একদিকে লিলি ফুলের ছবি, যা ফ্লোরেন্সের প্রতীক, অন্যদিকে নগরীর পৃষ্ঠপোষক সন্ত জাঁর মূর্তি। নগরীর অতীত নিয়েও লোকেরা গর্বিত। যে অতীত খানিকটা রোমান, খানিকটা এত্রুস্ক। নগরকে বিখ্যাত করেছেন এমন বেশ কিছু মহান মানুষের কথাও উঠে পড়ে, যেমন দান্তে। শহরের ক্যাথিড্রাল, গির্জা ইত্যাদির সৌন্দর্য সম্বন্ধেও গর্বিত ফ্লোরেন্সীয়রা। সবচেয়ে বড় কথা, শহরটি 'আধুনিক' (শব্দটা তখনও পুরনো হয়ে যায়নি)। আসলে শহরের আত্মাটিই ভারী নবীন। 'লিলিফুলের শহর' তার প্রগতির ব্যাপারে এই প্রথম সচেতন হয়েছে। সে যে নবীন, এই তার দুর্বলতা, আবার সেটাই তো তার শক্তি। আর এখন, এক স্বর্ণময় অধ্যায়ে প্রবেশ করতে চলেছে শহরটি।

উচ্চাকাঙ্ক্ষী শহরটির উন্নতির সাথে তার চেহারাও পালটেছে ক্রমাগত। ১৩৫২ সালের এক ফ্রেস্কো, লর্কেলিনা দু বিগাল্লোর 'মিজেরিকর্দিয়া'-তে এক এলোমেলো মানচিত্র পাই শহরটির। অথচ ১৪৭০-এর মানচিত্র 'দেল্লা কাতেনা'-তে ('শৃঙ্খলিত মানচিত্র')[২] দেখি, এক ভরাট সুসমঞ্জস নগরীকে। বুঝতে পারি কী বিস্তার ছিল এ শহরের পরিবর্তনশীলতার। ক্রমাগত পরিশীলিত হয়ে উঠেছে প্রাথমিক উগ্র শহুরেপনা। শহরটি গুছিয়ে তুলেছে নিজেকে। এক শান্ত সমাহিত ভাব এসেছে।

আগেকার চিত্রটিতে দেখতে পাই অন্তর্দ্বন্দ্বে বিধ্বস্ত এক শহরকে। পোপের দলের লোক গুয়েল্ফদের সঙ্গে সম্রাটের পোষণ করা জিবলীন্যাদের দীর্ঘ দ্বন্দ্ব। তারপর 'ব্লাঁ' বা সাদাদের সাথে 'নোয়ার' বা কালোদের মারপিট।[৩] ফলত গোটা শহরের পাকা বাড়িগুলো প্রায় এক একটা দুর্গের চেহারা নেয়। পাড়ায় পাড়ায়, পরিবারে পরিবারে হিড়িক পড়ে যায় নিজেদের অস্ত্রশস্ত্রে সুসজ্জিত রাখার, সংরক্ষিত রাখার। প্রতিবেশীই তো শত্রু। তাই বাড়ির সুমুখগুলো পাথরে গড়া, দেওয়ালেরা ক্রমশই দুর্ভেদ্য ও উচ্চ। ছাতের দেওয়ালে খাঁজ কাটা। আড়াল থেকে গলানো সিসে, বা গরম তেল শত্রুর ওপরে ঢেলে দিতে বা শত্রুর প্রতি লুকিয়ে শরনিক্ষেপ করতে এসব ফোকর-খাঁজের কদর খুব। বাড়িগুলি প্রতিস্পর্ধী। একটু বড়লোক হলে তো একখানা মিনারই গেঁথে ফেলেছেন কেউ বা। তাই অসমান, কুরূপ, চাপা চাপা পর পর কতগুলো ইটপাথরের স্তূপ যেন এই শহর তার আদিযুগে। দিগন্তরেখা মিনার-কণ্টকিত। এলোপাতাড়ি গড়ে ওঠা এক ক্রুদ্ধ গম্ভীর শহরকেই দেখতে পাই। রাজনৈতিক অস্থিরতার ফলে রক্তাক্ত এক শহর যেন।

ষোড়শ শতকেই ঐতিহাসিক ভিল্লানি ফ্লোরেন্সে দেড়শো মিনারের খোঁজ পেয়েছিলেন। শহরের বর্ণনায় 'কণ্টকিত' (স্পিনোসো) শব্দটি বার বার এসেছে।[৪] অর্থাৎ লিওনার্দো যখন এ শহরে পৌঁছন, বেশ কিছু মিনার অবশ্যই তখনও ছিল। যেমন ফোরেসি, দোনাতি, মার্সিলির মিনার। তবু, বেশি প্রাচীন মিনারগুলির প্রায় সবই কিছুটা ভেঙে পড়েছে বা যুদ্ধে ক্ষতিগ্রস্ত হয়েছে ততদিনে।

পাশাপাশি শহরের অসুন্দর অঞ্চলগুলোকে সুন্দর করা হয়েছে। পুষ্ট করা হয়েছে। যেমন সংস্কৃত হয়েছে ধোবিখানা—রংরেজিনীর পাড়া। একটি পৌরসভা গঠন করা হয়েছে, নতুন ভবন গড়ে তোলার নানা নিয়মকানুন বানানো হয়েছে। জনসেবার দপ্তর গড়ে উঠেছে।[৫] শহরের পুরনো কেন্দ্রটির কাছের আঁকাবাঁকা, সরু পথগুলি চওড়া করা হয়েছে। এসব অঞ্চল একদা প্লেগের মহামারীতে বিধ্বস্ত হয়েছিল। নতুন অঞ্চলগুলির ধমনি হিসেবে নির্মাণ করা হয়েছে নতুন পথ— স্বাস্থ্য-সুবিধা-নান্দনিকতার তৎকালীন মানদণ্ড মেনে।

যদি আজকের ফ্লোরেন্সকে মধ্যযুগীয় মনে হয় তাতে অবাক হবার কিছু নেই। সেইনিওরির বিশাল প্রাসাদ বা বার্গেল্লোর পুরু দেওয়াল (একদা যা ছিল জেলখানা) দেখলে বা কাটাকুটি খেলার মতো জটিল সরু রাস্তার জাল; স্থূল, উঁচু-নিচু পাথরে গাঁথা যেসব রাস্তায় রোদের ছোঁয়া লাগে সামান্যই, যেখানে লোহার চাকায় ধাতব শব্দ ওঠে—দেখলে এমনটা তো মনে হবেই। কিন্তু পনেরো শতকের কোনও ভ্রমণার্থীর চোখে এ শহরের ভাবমূর্তি ছিল একেবারে উলটো।

লিওনার্দোকে কল্পনা করি মেদিচির রাজপ্রাসাদের সামনে। এক সোজাসরল রাস্তা, যার দু'পাশে বাড়িগুলো যেন অঙ্কের নিয়মে বসানো। চওড়া, আলো-হাওয়াময় পথ। বেশ কয়েকটা ঘোড়ার গাড়ি একসাথে এই পথ দিয়ে যেতে পারে বলেই, শহরবাসী এই দুর্লভ গুণটিকে সম্মান দিয়ে রাস্তার নাম রেখেছেন 'লা ভিয়া লার্জা' বা 'বড় রাস্তা'।[৬]

ভিঞ্চির গ্রামটি ছিল এক ছোট্ট টিলার উপরে ছোট শক্তপোক্ত এক দুর্গের' চারপাশে খাড়া করা গোটা পঞ্চাশেক ঘর নিয়ে। তার তুলনায় এই শহরটি তো সভ্যতার শীর্ষবিন্দুতে।

আর এটাই হবে তাঁর বাসস্থান, এখন থেকে— বাবা আর দ্বিতীয় সৎ মায়ের সাথে।

গোটা শহরেই নানা নির্মাণকাজ চলছে। ক্রমশ সুন্দর হয়ে উঠছে শহর। আর্নো নদীর দুই পাড় ধরে ছোট ছোট বহু পথ। চারটি সেতু আছে ওই দুই পাড়ের মধ্যে সংযোগের জন্য। এখানে সারাদিন হাতুড়ির শব্দ ওঠে। কাঠ আর তস্কানির ধূসর পাথরের কাজ হয়। এ শহরে মর্মর কাটার, কাঠচেরাইয়ের কর্মশালা সংখ্যায় এমনকী মাংসের দোকানের চাইতেও বেশি। তবে গত শতকে এই কাজে ব্যস্ত ছিল বেশ বড় এক জনগোষ্ঠী, কারণ তখন ক্যাথিড্রাল বা আরও কিছু বড় সৌধ তৈরি হয়ে ওঠেনি। তবে এ সময়ে ততটা না হলেও, নির্মাণের কাজ চলেইছে। তৎকালীন ঘরানার একরকমের গণতন্ত্র থেকে তস্কানি প্রবেশ করেছে মুখ্যতন্ত্রে। তারপর ঘটেছে মেদিচি রাজবংশের উত্থান, তস্কানি ফিরেছে রাজতন্ত্রে। ফলত ব্যক্তিগত উদ্যোগের স্বর্ণযুগেরও শুরু— বুর্জোয়ার উত্থান। বস্ত্রশিল্পের উন্নতি, অর্থকরী ব্যবস্থার প্রগতি বুর্জোয়াকে দিল সমৃদ্ধি। তারা এবার শুরু করে তাদের 'প্রাসাদ' তৈরির কাজ। ১৪৫০ থেকে ১৪৭৮-এর মধ্যে ত্রিশটি 'পালাৎসি' বা প্রাসাদ তৈরি হল শহরে— বেনোদেত্তো দেইর মতো ঐতিহাসিক গর্ব করে লিখেছেন। আর এসব অসামান্য বাড়ি তৈরির সাথে সাথে তৈরি হল দোকানঘর, দপ্তর, বৈঠকখানা, আস্তাবল, পার্ক, বাগান। পুরনো অংশগুলির বিবর্ণতা মুছে, ভেঙে সমান করে নতুন করে নগরীকে গড়ে নেওয়া শুরু হল।

প্রেস্তানৎসা নামে রাস্তার উপরে যে-বাড়িতে সের পিয়েরো একটি তলা ভাড়া নিয়েছিলেন, সেটি বণিকসংঘের সম্পত্তি। পরবর্তী সময়ে এই বাড়িটিও ফ্লোরেন্সবাসীর ওই প্রস্তরপ্রীতির কবলে পড়বে। গোন্দিপরিবার বাড়িটিকে কিনবেন ১৪৮৯ সালে। আর পুরনো ভবনটিকে ভেঙে ওখানে বানাবেন এক সুঠাম প্রাসাদ। প্রাসাদের নির্মাতা ছিলেন স্থপতি গিউলিয়ানো দা সাংগাল্লো। লিওনার্দো এর সঙ্গে যথেষ্টই যুক্ত ছিলেন।

এই বাড়িটি ছিল ছিমছাম, চৌকোনা আকৃতির। পঞ্চদশ শতকের ফ্লোরেন্সের এক চমৎকার বিশুদ্ধ স্থাপত্যের উদাহরণ। কোনও কল্পনার আতিশয্য নেই। কারণ সে আতিশয্য হল নৈরাজ্যের সহোদর, প্রাচীন যুগের লক্ষণ। সমমাত্রিকতার, সংগতির, সামঞ্জস্যের সরল নিয়ম মেনে এই স্থাপত্য। ভেতরকার একটি উঠোন এবং বাইরের পর্চ বা গাড়িবারান্দার চতুর্দিকে সুসমঞ্জসভাবে গড়ে ওঠে এই বাড়ি। যেন বা একটি একনিষ্ঠ ইচ্ছার চারদিকে বহুর যৌথ কর্মপ্রকল্প। শহরের নিজস্ব প্রতিভার একটি শ্রেষ্ঠ বহিঃপ্রকাশ।

লিওনার্দোর গ্রাম ছেড়ে শহরে আসবার সঠিক তারিখটি জানা যায় না। অনিশ্চিতি সত্ত্বেও, আন্দাজ ও অনুমানে আমরা সবচেয়ে সম্ভাব্য কোনও তারিখের কাছাকাছি আসতে পারি।

কাতাস্তোর নথিগুলি থেকে কী জানা যায়? ১৪৬৯ সালে মোনা লুসিয়া তাঁর করছাড়ের আর্জিতে লিওনার্দোর নাম উল্লেখ করেছিলেন। এ আর্জি ভিঞ্চিতে বসে লেখা। পরের বছর সের পিয়েরো তাঁর আর্জিটি ফ্লোরেন্সে বসে লেখেন। সেখানেও লিওনার্দোর নাম ছিল। অর্থাৎ এই শহরটিতে সতেরো কি আঠেরো বছরের আগে লিওনার্দোর আগমন ঘটেনি। কোনও প্রশিক্ষণ পর্ব শুরু করার পক্ষে আমাদের মতে এটা বেশ বেশি বয়স।

এটা আমাদের বুঝে নেওয়া উচিত যে কাতাস্তোতে যে নথি দাখিল করা হত তাতে প্রতি

পরিবারের একটা আদমশুমারি নেওয়া হত। সেই নথি প্রধানত হত পরিবারের জ্যেষ্ঠের নামে। তলায় বাকি সব সদস্যের নাম থাকত। এর মানে এই নয় যে তাঁরা সকলেই এক ছাতের তলায় থাকতেন।[৮]

১৪৬৯-এর বিবরণে (মোনা লুসিয়ার নামে এটি লিখিত হয়, কারণ তার দু'-এক বছর আগেই পিতামহ মারা গিয়েছেন) আছে লিওনার্দো ছাড়াও কাকা ফ্রান্সেস্কো, তাঁর স্ত্রী। শুধু তাই নয়, নাম পাই সের পিয়েরো এবং তাঁর দ্বিতীয়া স্ত্রী ফ্রান্সেস্কা দি সের গিউলিয়ানোরও (১৪৬৫-তেই এঁকে বিয়ে করেন সের পিয়েরো)। অথচ সের পিয়েরো ও তাঁর দ্বিতীয়া স্ত্রী তখন প্রায় বরাবরের জন্যই থাকতেন ফ্লোরেন্সে। আমরা ধরে নিতেই পারি লিওনার্দো এই সময়ের আগে থেকেই বাবার সাথে ফ্লোরেন্সে থাকতেন— এবং তাঁদেরই মতো তাঁর নামও ভিঞ্চির কর-আপিসের খাতায় উঠেছিল।

১৪৬৯ বা ১৪৭০ সালে মোনা লুসিয়া গত হন। যেহেতু সের পিয়েরোই জ্যেষ্ঠ ছেলে, স্বাভাবিকভাবেই তাঁকে এবার পরিবারের মুখ্য সদস্য হিসেবে দায় নিতে হয় করের হিসেব দেবার। আর সেটা তিনি দেবেন তাঁর বসবাসের জায়গা থেকেই। আইনিভাবে ফ্লোরেন্সই তাঁর বাসস্থান। অতএব ফ্লোরেন্সের কর-দপ্তরে প্রথমবার দেখা গেল তাঁর ছেলের নাম। (যদিও লিওনার্দো তখন থাকেন ভিয়া দেল্লা প্রেস্তানৎসার ওই বাড়িতে নয়, ভেরোক্কিওর কর্মশালায়। তাঁর বাবা তো এই মায়েস্ত্রোর কাছেই তাঁকে প্রশিক্ষণের জন্য নাড়া বাঁধিয়েছেন।)

বারো কি তেরো বছর বয়সটাই প্রশিক্ষণে ঢোকবার সঠিক বয়স (আন্দ্রেয়া দেল সার্তো শিক্ষানবিশিতে ঢুকেছিলেন সাত বছর বয়সে, পেরুজ্যা বা পেরুজিনো ন'বছরে, ফ্রা বার্তোলোমেও দশ বছর বয়সে)। বুর্জোয়া পরিবারের পুত্র লিওনার্দো হয়তো বড়জোর এক-দু'বছর বেশি বয়সে এসেছিলেন শিক্ষানবিশিতে। ১৪৬৫ বা ১৪৬৬ সালে বড়জোর। মনে হয়, হয় ঠাকুরদার মৃত্যুর সময়, অথবা কাকা ফ্রান্সেস্কোর বিবাহ— কিংবা সের পিয়েরোর দ্বিতীয় বিবাহ— এরই মধ্যে কোনও একটি ঘটনার সঙ্গে লিওনার্দোকে শহরে পাঠাবার সিদ্ধান্তের সমাপতন ঘটেছিল। এরকম সব সিদ্ধান্তের সঙ্গে অমন ঘটনাক্রমেরই যোগাযোগ থাকে সচরাচর।

ভেরোক্কিওর দরজায় প্রথম যখন লিওনার্দোর প্রবেশ, তখন নিশ্চয় কিশোরের রূপ চোখ কেড়েছিল গুরুর (সেসময়ে শিল্পীদের প্রয়োজন পড়ত সুন্দর মডেল, তাই সৌন্দর্য খুব প্রার্থিত এক বস্তুই তখন)। তবে শিক্ষা ও বুদ্ধিবৃত্তির বিশাল সম্পদ তখনও তার নেই ধরে নেওয়া যায়।

ভিঞ্চির মতো প্রত্যন্ত গ্রামে লেখাপড়ার মান খুব যে বেশি উঁচু হবে তা মনে হয় না। তবু, সে শিক্ষাকে যথেষ্ট বলা যায়। উচ্চশিক্ষায় জারজ সন্তান বলে তাঁর প্রবেশাধিকার না থাকারই কথা। স্বাভাবিকভাবে সে যুগে বাঁ হাতে লেখার 'মন্দ অভ্যাসে'র ব্যাপারে বিরোধিতা থাকলেও কেবল এই কারণেই হয়তো তাঁকে কোনও বাধা পেতে হয়নি।

তিনি লিখতে, পড়তে, গুনতে জানতেন। ব্যাকরণ ও অঙ্কের প্রথম পাঠ তিনি সম্ভবত

পেয়েছেন স্থানীয় গির্জার পাদরির কাছে। (হয়তো তিনি তাঁর খ্রিস্টীয়করণের সেই পিয়েরো দি বার্তোলোমিও।) অ্যাবাকাস ব্যবহারও সম্ভবত তাঁরই কাছে শেখা। তস্কানিতে অ্যাবাকাসের বহুল ব্যবহার ছিল চিনের মতোই। ঠাকুরদা বা ফ্রাঞ্চেস্কো-কাকা, কেউই বিশ্ববিদ্যালয়ের দরজা ছুঁয়েছেন বলে মনে হয় না। তবু তাঁরাও তাঁদের সাধ্যমতো শিক্ষিত করে তুলেছেন তাঁকে। অথবা, অতি কৌতূহলী ও বুদ্ধিমান লিওনার্দো নিজে নিজেই হয়তো অনেকটা শিক্ষিত হয়ে উঠেছিলেন তাঁদের কাছে বসে। লাতিন তিনি জানতেন না। (চল্লিশ বছর বয়স হয়ে যাবার পর তাঁর নিজের চেষ্টায় লাতিন শিক্ষা।) তাঁর ইতালীয় ভাষায় হয়তো মিশে থাকত স্থানীয় উপভাষা। (কিছু কিছু উপভাষার ছোঁয়া তাঁর নোটবইতে আছে।) তাঁর বানান ভুলও হত। হয়তো কথাবার্তায় গ্রাম্যটানও থেকে থাকবে।

বাইবেল ছাড়া আর কীই বা তিনি পড়তেন? নিঃসন্দেহে বলা যায়, তেমন কিছুই নয়। গ্রামে খুব কম বইই থেকে থাকবে যাতে ধর্মের গন্ধ নেই। বইয়ের দামও ছিল বিস্তর। তখন একটু একটু করে ছাপাখানা আবিষ্কারের কাজ চলছে— ইতালি সে অব্দি ছাপাখানার মুখ দেখেনি। কবিতা, সাহিত্য এসব বলতে লিওনার্দোর কাছে তখন কেবল রবিবারের ঈশ্বরস্তুতি বা গ্রাম্য ছড়ার গান। সনেত্তি, বাল্লাত বা কানজোনির মতো লোকগাথা বা গান। বিয়ের অনুষ্ঠানে, আঙুর পিষে মদ তৈরির উৎসবে বা সান্ধ্য আসরে সেসব শোনা যেত। গ্রামীণ উপকথা আর প্রবাদ ছিল (সারাজীবন লিওনার্দো ছিলেন এসবের প্রতি প্রীতিময়)। হয়তো বোকাচ্চিও বা সাকেত্তির রচনা থেকে নেওয়া গল্প শোনা যেত পথের ধারে বসা কোনও কথক বা 'কান্তামবাঙ্কো'র মুখ থেকে। শেষ দৌড় হয়তো ছিল দান্তে পর্যন্ত। ইনিই সবচেয়ে জনপ্রিয় লেখক। এঁর পদ্যগুলি উচ্চারিত হত গির্জাতেও, আর ভাষার স্বচ্ছ সরলতার জন্যই, টুকরোটাকরা কয়েক পঙ্‌ক্তি উঠে আসত সাধারণ মানুষের মুখেও।[*] সিসেরো, ভার্জিল বা হোমারের কোনও জ্ঞান এইসব গ্রাম্য মানুষের ছিল না।

সাহিত্যে অজ্ঞানতাজনিত কোনও সমস্যা অবশ্য লিওনার্দোকে অনুভব করতে হবে না ফ্লোরেন্সে, কারণ তাঁর সহপাঠীদেরও একই দুর্বলতা। কিন্তু শিল্পশিক্ষার অভাবটা হয়তো অসুবিধের ছিল।

দেখার চোখ তো তৈরি হয় ভাল জিনিস দেখতে দেখতে। ছবির রসবোধ বার বার উঁচুদরের ছবি দেখতে দেখতেই পরিশীলিত-হয়। ফ্লোরেন্সের কোয়াত্রোচেন্তোতে না ছিল খুব ভাল কোনও সংগ্রহালয়, না ছিল বড় মায়েস্ত্রোদের কাজের নকল। তবু, শিল্প সেখানে জীবন্ত এক জিনিস। ছবি, ভাস্কর্য, স্থাপত্য এসবের শিক্ষা আপনাআপনিই সেখানে শুরু হয়ে যায় গির্জার সামনে বা শহরের কেন্দ্রীয় প্লাজায়— এমনকী রাস্তাতেও।

ফ্লোরেন্সে রাজকীয় দপ্তরখানা থেকে শুরু করে ধর্মীয় সৌধ পর্যন্ত সর্বত্র দেওয়ালে ছিল ফ্রেস্কোর কাজ, যা নিয়ে শহরবাসীর গর্বেরও শেষ নেই। বাড়ির ফাসাদ বা সম্মুখভাগে ফ্রেস্কো পাই সান তোম্মাসো, সান গিউলিয়ানো বা সান্তা মারিয়া মাজ্জিওরেতে।

রাজপথের চৌমাথায় পুজাবেদির চন্দ্রাতপের উপরে মোমের আলোয় উদ্ভাসিত হয়ে ওঠে এক ম্যাডোনার মুখ। সে মাতৃমূর্তি হয়তো ফ্রা ফিলিপ্পো লিপ্পি অথবা আন্তোনিও ভেনেৎসিয়ানের আঁকা। অথবা তাদ্দেও গাদ্দির বা জঁতিল দা ফাব্রিয়ানোর আঁকা কোনও

সন্ত। নিষ্পাপদের আশ্রমের দেওয়ালে নীল চিনেমাটির সুন্দর ফলকে পাই দেল্লা রোব্বিয়ার চমৎকার কাজ। ঘিবের্তি, দোনাতেল্লো বা মিশেলোৎসোর ভাস্কর্য আছে দ'র সান মিশেলের বাইরের দেওয়ালে, আছে খ্রিস্টীয়করণ সৌধে, ঘণ্টাঘরে। রোমের মতো অতিসমৃদ্ধির ছিটেফোঁটাও ফ্লোরেন্স শহরের নেই, তবু এক আধটা চমৎকার ভ্রমণপথ বা প্রোমনাদ খুঁজে পাওয়া যায় এখানেও— আর সেখানেই বিস্ময়কর সুন্দর, এক সার্কোফেগাস হয়ে ওঠে ফোয়ারার মুখ, অথবা এক রোমান মূর্তির কারুকার্যখচিত মাথা শোভা পায় একটি মিনারের মাথায়। ফ্লোরেন্সবাসী এই সমস্ত সংগ্রহযোগ্য শিল্পকীর্তির মাঝখানে যেন এক রাজকীয় শৌখিন অভিজাতের মতো ঘুরে বেড়ান।

কিন্তু ভিঞ্চিতে থাকাকালীন লিওনার্দো কী দেখেছিলেন? কোন ছবি, কোন মূর্তি লিওনার্দোর ভবিষ্যৎ পেশার সিদ্ধান্ত নিতে সহায়তা করেছিল?

পিতামহ আন্তোনিওর ঘরে হয়তো কোনও কুমারী মাতা বা গম্ভীর সন্তের ভক্তিপূর্ণ ছবি ছিল। তাঁদের জ্যোতির্মণ্ডলীর সোনালি রং বা ঘনকৃষ্ণ আঁখিপক্ষ শিশুর মনে গভীর ছায়াপাত করতেই পারে। হয়তো বা কাঠের এক রংকরা ক্রুশবিদ্ধ যিশু এক বেদনার্ত স্মিতহাস্যে টাঙানো থাকতেন। অথবা কোনও 'দিস্কো দি পার্তো' (শিশুজন্মের উপলক্ষে বানানো চিত্রিত থালা) বা বিয়ের সিন্দুক (কাসোনে)। কারুকার্যখচিত, মানবমূর্তি খোদিত, উজ্জ্বল রঙের এসব শিল্পবস্তু কিশোর মনের কল্পনাকে উসকে দিতেই পারে। প্রপিতামহ প্রথম সের পিয়েরোর আমলের সুন্দর এক আধটা জিনিস বংশানুক্রমে থেকেও গিয়ে থাকতে পারে দা ভিঞ্চি পরিবারের কাছে। ১৩৬১-তে তিনি তো গণতন্ত্রের পাবলিক নোটারি ও চ্যান্সেলর ছিলেন, এমনকী সাসাফেরাতোতে ফ্লোরেন্সের রাষ্ট্রদূত হয়েও যান। শিক্ষিত ও সংস্কৃত অবশ্যই তিনি ছিলেন। তাঁর সংগৃহীত কোনও শিল্পবস্তু হয়তো লিওনার্দোকে উৎসাহিত করত। যদিও দেশেগাঁয়ের বাড়ির অন্দরমহলে শিল্পবস্তুর প্রবেশ তেমনভাবে হয় না। হয়তো বা যে গির্জাতে তিনি খ্রিস্টধর্মে দীক্ষিত হয়েছিলেন সেই ছোট্ট গির্জাতেই দেখেছিলেন কোনও ভাস্কর্য বা ছবি, আর স্পৃষ্ট হয়েছিলেন সর্বপ্রথম।

বিশাল শিল্পকীর্তি হবার সম্ভাবনা নেহাতই কম এসব মূর্তির। গথিক বা বাইজান্তিন ভাবধারার কোনও বিশাল মানবশরীরের মূর্তি কুঁদে তোলা হয়েছে কুঠারের আঘাতে। যেমনটাই হোক, তার কোনও ছাপ পড়তেই পারে কিশোর লিওনার্দোর অনুভবে। ভিঞ্চি থেকে মাত্র সাড়ে চার কিলোমিটার দূরের এমপোলিতে বাবা বা কাকার সাথে লিওনার্দো হয়তো গিয়েছিলেন ফ্লোরেন্স যাবারও আগে। ত্রিশ কিলোমিটার দূরের পিস্তোইয়াতে হয়তো গিয়েছিলেন তিনি। এসব ছোট শহরের ক্যাথিড্রালে আরও একটু উচ্চমার্গীয় এবং 'আধুনিক' ছবি বা ভাস্কর্য দেখবেন তিনি : মাসেলিনো দা পানিকালের করা একটি ফ্রেস্কো বা ফ্রা ফিলিপ্পো লিপ্পির একটি অঙ্কন। হয়তো কোনও শিল্পীকে বসে কাজ করতেও দেখেছেন...

বাবা যখন কাজের সূত্রে পিসা যেতেন, তাঁর সঙ্গে তিনিও যদি কখনও সেখানে গিয়ে থাকেন, সেখানে নিশ্চয়ই মুগ্ধ হয়েছেন কাম্পো দেই মিরাকোলির বিখ্যাত টাওয়ারের কাছে সান্তা মারিয়া দেল কারমিনের গ্যালারিতে মাসাচ্চিওর করা বহু অংশে বিভক্ত চিত্রাবলি করা দেখে। অনেকগুলো প্যানেলে ভাগ করা এই সুবিশাল কাজটির সব অংশই ছড়িয়ে ছিটিয়ে

আন্দ্রেয়া ভেরোক্কিওর প্রতিকৃতি, সম্ভবত লোরেনৎসো দি ক্রেদি অঙ্কিত। অফিস, ফ্লোরেন্স।

ডেভিড, ভেরোক্কিওকৃত। বার্গাল্লো সংগ্রহালয়, ফ্লোরেন্স।

ব্রামান্তের সম্ভাব্য আত্মপ্রতিকৃতি, 'ফিলসফি' গ্রন্থের অলংকরণ। পিনাকোতেক দ্য লা ব্রেরা, মিলান।

লুদোভিচ স্ফোর্জা ল্য মোর, দে প্রেদি-কৃত। দোনাতোর গ্রামাতিকা লাতিনার অলংকরণের মিনিয়েচার। বিবলিওতেক ত্রিভুলচিয়েন, মিলান।

গেছে। কয়েকটি টুকরো আছে পিসার রাষ্ট্রীয় সংগ্রহালয়ে, কিছু লন্ডনের জাতীয় গ্যালারিতে। কিছু কিছু হারিয়ে গেছে। এই ছবিটির পুঙ্খানুপুঙ্খ বর্ণনায় ভাসারি বলেছেন, ছবিটিতে "কয়েকটি ঘোড়া আছে এতটাই স্বাভাবিক ও সুন্দর যার থেকে সুন্দরতর আর কিছু নেই।" এই ঘোড়ার ছবি আছে পূজাবেদির তলায় কেন্দ্রীয় প্যানেলে— যেখানে মূল থিম হল ম্যাজাইদের মুগ্ধতার দৃশ্য। আমরা জানি যে লিওনার্দোও ছিলেন ঘোড়াদের প্রতি আকৃষ্ট, অনুরক্ত। তাই ভেবে নিতেই পারি যে শিশুবেলায় মাসাচ্চিওর এই আঁকার সামনে বড় বড় চোখ মেলেই তিনি উপলব্ধি করবেন তাঁর জীবনের গতিকে তিনি প্রবাহিত করতে চান এই শিল্পেই। বড় বড় প্যানেলগুলি ছাতের কাছে অন্ধকারে অদৃশ্য হলেও, মোমের আলোয় উদ্ভাসিত এই বেদির নীচের প্যানেলটি তো বালক লিওনার্দোর চোখের সমস্তরেই ছিল। ভগবানের পুত্রের জন্মদৃশ্যের অভিজ্ঞতায় উত্তেজিত ঘোড়াগুলির স্ফুরিত নাসাপুট ও চঞ্চল অভিব্যক্তি তাঁর নজর কেড়েছে। ঈষৎ বামে ছিল সন্ত জঁ-বাপতিস্ত ও সন্ত পিয়েরের মৃত্যুদৃশ্য। মাসাচ্চিওর সন্ত পিয়েরও এক আশ্চর্য সৃষ্টি : অত্যন্ত জ্যামিতিক এক ক্ষেত্রের ওপরে খোপকাটা অংশে দু'হাত আনুভূমিক ভাবে ছড়িয়ে এই নগ্ন মূর্তিটি পা ফাঁক করে দাঁড়িয়ে আছেন, যেন ইউক্লিদের কোনও প্রতিপাদ্যের জীবন্ত উদাহরণ। একটি চতুর্ভুজ ও এক বৃত্তের ভেতরে স্থাপিত এই হাত-পা-প্রসারিত মূর্তি মনে করায় ভিঞ্চির সুবিখ্যাত স্কেচটিকেই।

লিওনার্দো যদি পিসা, পিস্তোইয়া, এমপোলি বা ফ্লোরেন্সে গিয়েও থাকেন, কয়েকদিনের বেশি এসব জায়গায় তিনি থাকেননি মনে হয়। তাই সুবিখ্যাত কাজগুলির সাথে পরিচয় থাকলেও বারবার দীর্ঘ সময়ের জন্য এই সব চিত্রের সামনে ফিরে যাবার সুযোগ হয়তো তাঁর ছিল না।

তবু, কোনও-না-কোনও সুযোগে তিনি তো ছবি আঁকায় হাত মক্‌শো করবার কাজটুকু করেছিলেন? ভাসারি বলেন সের পিয়েরো তাঁর 'প্রিয় মিত্র' আন্দ্রেয়া দেল ভেরোক্কিওর কাছে লিওনার্দোর আঁকা দেখাতে নিয়ে গিয়েছিলেন। অধিকাংশ জীবনীগ্রন্থে সের পিয়েরোকে যে শিল্পবোধহীন, কৃপণ ও আত্মকেন্দ্রিক দেখানো হয়েছে, তা এতে ভুল প্রমাণিত হয়। ভাসারির কথা সত্যি হলে, সের পিয়েরোর সাথে শিল্পীদের ঘনিষ্ঠতাই ছিল। ১৪৬৫ নাগাদ সের পিয়েরো যে বণিকসভার কাজ করতেন ও যাদের কাছে বাড়িভাড়া নিয়েছিলেন সেই সভার পক্ষ থেকে ভেরোক্কিওর কাছে বায়না যায় একটি ব্রোঞ্জের মূর্তি বানাবার। দ'র সান মিশেলের সম্মুখভাগে বসাবার জন্য যিশু খ্রিস্টের সাথে আইনজ্ঞদের রক্ষক বাস্তববুদ্ধি-সম্পন্ন অবিশ্বাসী সন্ত তমাসের মূর্তি।[১০] এই সময়ে সব রকমের গুরুত্বপূর্ণ কেনাবেচার সময়ে আইনজ্ঞের উপস্থিতি ছিল জরুরি। হয়তো বণিকসভার সাথে ওই চুক্তির সময়েই সের পিয়েরোর ভেরোক্কিওর সাথে আলাপ পরিচয়?

সের পিয়েরোর পছন্দের মক্কেল ছিল খ্রিস্টীয় মঠ, কনভেন্ট ইত্যাদিরা।[১১] এঁরাই তো আবার ছিলেন শিল্পীদের সবচেয়ে বড় ক্রেতাগোষ্ঠী। ফলত ভেরোক্কিওর সাথে এমনই কোনও কাজের জন্য তাঁর আলাপ হয়ে থাকবে। তাঁদের সম্পর্ক সম্বন্ধে আর কিছুই জানা না গেলেও এটা সম্ভব যে পেশাগত সম্পর্কের বাইরে কোনও বিশেষ ঘনিষ্ঠতা ছিল না সেখানে। শুধু পরিচয়মাত্র ছিল, পথে দেখা হলে নমস্কার-প্রতিনমস্কার চলত, পারস্পরিক শ্রদ্ধা ছিল— এই

পর্যন্তই। এর চেয়ে বেশি গভীর সম্পর্ক আশা করা ভুল। হয়তো ভাসারি তাঁর ভুল জানা থেকেই (যা থেকে প্রথম জীবনীতে বাবা হয়ে গিয়েছিলেন কাকা) অথবা লিওনার্দোর অসামাজিক জন্মবৃত্তান্তকে লঘু করতে একটু আবেগপ্রবণভাবে এই অতিকথনটি করেছিলেন।

সের পিয়েরো শিল্পজগতে বেশি বা কম যতটাই প্রবিষ্ট বা ঘনিষ্ঠ হয়ে থাকুন না, ছেলেকে ভেরোক্কিওর কাছে পাঠাবার সিদ্ধান্তটি তিনি নিয়েছিলেন অতি বিচক্ষণতার সঙ্গে। ভেরোক্কিও ছিলেন শ্রদ্ধেয়, এবং ব্যক্তিত্ব হিসেবে গম্ভীর। বোহেমিয়ান উচ্ছৃঙ্খলতা তাঁর ছিল না। অন্য কোনও কর্মশালায় ছেলেকে না পাঠিয়ে (যেমন নেরি দি বিচ্চি বা আন্তোনিও পোল্লাইউয়োলোর কাছে) এখানে পাঠানোতে সের পিয়েরোর অপরাপর সব ত্রুটি (যেগুলো সেযুগের দৃষ্টিতে দেখলে অতি নগণ্য) যেন স্খালন হয়ে গেল। ছেলের বুদ্ধিবৃত্তির অনুযায়ী যোগ্য লেখাপড়ার ব্যবস্থা না করার যে খামতি, সেটা পুষিয়ে গেল ভেরোক্কিওর মতো এক বহুমুখী কর্মীর কাছে তাকে পাঠিয়ে। ভেরোক্কিও নিজেই যে একটি পলিটেকনিক বিশ্ববিদ্যালয়!

লিওনার্দোর জীবনে চার জন পুরুষের প্রভাব অবশ্যই খুব গুরুত্বপূর্ণ ছিল : বাবা, সৎ বাবা (আক্কাত্তাব্রিগা), 'পালক বাবা' (কাকা ফ্রান্সেস্কো) এবং পিতামহ। তার সাথে যোগ হলেন এই পঞ্চম, পিতৃপ্রতিম মানুষটি : আধ্যাত্মিক পিতা, আন্দ্রেয়া দি মিশেলে দি ফ্রান্সেস্কো দে'সিওনি, বা যিনি আন্দ্রেয়া দেল ভেরোক্কিও নামে কথিত, আরও সংক্ষেপে শুধুই ভেরোক্কিও।

এঁর বয়স প্রায় কাকা ফ্রান্সেস্কোরই মতো— লিওনার্দোর চেয়ে বড় জোর সতেরো বছরের অগ্রজ হবেন।

যতই তিনি তরুণ হন (১৪৩৫-এ তাঁর জন্ম, ১৪৬৬-তে তার বয়স একত্রিশ বছর) গুরু আন্দ্রেয়ার ভাবমূর্তিটা একজন পরিপক্ক, অতি দায়িত্বশীল, ভারিক্কি মানুষের। একটি বেদনাবহ দুর্ঘটনা তাঁর জীবনকে প্রভাবিত করেছে।[১২] কিশোর বয়সি ভেরোক্কিও তাঁর বন্ধুদের সাথে একদিন নগর প্রাকারের বাইরে আল্লা ক্রোচে ও পিন্তি সেতুর মাঝামাঝি নদীর ধারে গিয়ে পাথরের টুকরো ছুড়ে ব্যাংলাফ খেলছিলেন। সে সময়ে গরিব মানুষের কাছে অন্য উপভোগের বস্তুর বড়ই অভাব। তাই সাধারণ ফ্লোরেন্সবাসীর এ ছিল এক প্রিয় খেলা। দুর্ভাগ্যক্রমে একটা পাথরের টুকরো গিয়ে লাগে চোদ্দো বছরের একটি ছেলের মাথায়। সেই আন্তোনিও দি দোমেনিকো ছিল এক উল কারখানার শ্রমিক। পাথরের আঘাত থেকে তেরোদিন পরে তার মৃত্যু হলে ভেরোক্কিও হত্যার দায়ে অভিযুক্ত ও শেষ পর্যন্ত দণ্ডিত হলেন। অনিচ্ছাকৃত হত্যার শাস্তি। ম্যাজিস্ট্রেটেরও প্রিয় খেলা পাথর ছোড়া। তাই অল্পদিনে শাস্তি মকুব হল। তবু ভেরোক্কিও সারা জীবনের মতো দাগি হয়ে গেলেন। তাঁর মুখের হাসি মুছে গেল— হত্যাকারীর ছাপ পড়ল তাঁর জীবনে।

ভেরোক্কিওর বাবাও প্রথম জীবনে ছিলেন চুল্লিশ্রমিক[১৩]— লিওনার্দোর সৎ বাপের মতো। পরে অবিশ্যি তিনি কর-সংগ্রাহক হন। এঁর অকালমৃত্যুর সময়ে তিনি রেখে যান স্ত্রী, (নান্নিনা— আন্দ্রেয়ার নিজের মা নন, সৎ মা— আরেক কাকতালীয় ঘটনা), ছ'টি

ছেলেমেয়ে (চার ছেলে, দু' মেয়ে) এবং অনেক ধারদেনা। দুটি ছোট বাড়ি তিনি রেখে গেছিলেন দু' মেয়ের বিয়ের যৌতুক হিসেবে। পরিবারের বাকি সব দায় এসে পড়ল আন্দ্রেয়ার ঘাড়ে। সেটাই যেন হয়ে দাঁড়াল তাঁর মুক্তির পথ। তিনি কাজ ও শিক্ষায় গভীরভাবে ডুবে গেলেন। যেন এক নৈতিক পরিশুদ্ধি লাভ হল তাঁর।

লিওনার্দো যখন তাঁর কাছে নাড়া বাঁধছিলেন তখনও ভেরোক্কিও তাঁর দু' বোন আপ্পোলোনিয়া ও তিতাকে সাহায্য করেন অল্পস্বল্প। ছোট ভাই তোম্মাসো ভঙ্গুর স্বাস্থ্যের তরুণ, চরিত্রও সুস্থিত নয়। তাঁত বোনবার পেশায় খুব একটা সফল ছিলেন না তিনি। ভাইপো-ভাইঝিদের সাথে ভেরোক্কিওর অতি হার্দ্য সম্পর্ক। মানুষটি নিজের জন্য কিছুই রাখেননি। এমনকী বিবাহও করেননি। হয়তো তাঁর সময় ছিল না। হয়তো তাঁর ইচ্ছা ছিল না।

তাঁর অর্থকরী যে অবস্থার কথা করছাড়ের আর্জিতে পাই, তা বেশ একটা করুণ চিত্র উপস্থাপিত করে : তাঁর এবং তাঁর ভাইয়ের এমনকী জুতো পরারও সংগতি নেই। (এমনটাও হতে পারে, নিজের বাবা করবিভাগে থাকার সুবাদে, কর ছাড় পাবার ফর্মুলাটা তাঁর জানা ছিল— পরবর্তীকালে প্রচুর কাজের বরাত হাতে থাকা সত্ত্বেও ভেরোক্কিও নিজের দুঃখ দুর্দশার কথা বলা থামাননি।) ১৪৮৫ সালে আঁকা তাঁর প্রতিকৃতিটি লোরেনৎসো দি ক্রেদির আঁকা বলে কথিত। এখানে পাই চৌকো মুখের এক ঈষৎ স্থূল, জেদি চেহারার মানুষকে। ছবিটিতে মুখের মধ্যে দুটি বড় বড় কালো চোখ প্রাণশক্তিময় তীক্ষ্ণ হয়ে তাকিয়ে থাকে। পৃথুল নাকের নীচে পাতলা ঠোঁটের ভঙ্গিতে কোনও আবেগের চিহ্নও নেই। যেন এই প্রতিকৃতি রচনার জন্য প্রস্তুতি নেই তাঁর। বুর্জোয়া চেহারায় কোনও কোমলতা নেই, ঈষৎ নারীসুলভ, এলোমেলো ছোট্ট টুপিটির ভেতরে ছাড়া। ছবির তলার দিকে দুটি হাত যেন অধীর। দীর্ঘসময় পোজ দিয়ে থাকার ফলে অস্থির হয়ে উঠেছে হাতদুটি— আবার নিজের আঁকার কাজটিতে ফিরে যাবার জন্য যেন ভেতরে ভেতরে তাড়া অনুভব করছে। সত্যিই গুরু আন্দ্রেয়া কখনও নিষ্ক্রিয়ভাবে বসে থাকতেন না। অক্লান্তভাবে কাজ করে যেতেন। ভাসারি বলেছেন, এত কাজ করতেন 'যেন তাঁর ভয় হত নইলে জং ধরে যাবে তাঁর সত্তায়।' তাঁর নিজের শিক্ষানবিশি সম্পন্ন হয়েছিল এক স্বর্ণকার গিউলিয়ানো দে ভেরোক্কির কাছে। তাঁর কর্মশালায় বহুদিন ছিলেন তিনি। গুরুর প্রতি শ্রদ্ধায় তাঁর নাম গ্রহণ করেছিলেন— মধ্যযুগীয় এক প্রথা অনুসারে। সোনা-রুপোর কাজকে সেযুগে চিত্রশিল্প বা ভাস্কর্যের চেয়ে কোনও অংশে কম বলে ভাবা হত না। স্যাকরার শিল্পটিও এক সম্পূর্ণ শিল্পরূপ : আঁকা, খোদাই, এবং ত্রিমাত্রিক গঠনের মূর্তি গড়ে তোলার কাজ— এই তিন শিল্পেরই এক সঙ্গম এটি। নানা আলাদা শৈলীর এক মিশ্রণ। মূল্যবান পাথরের পালিশ, ধাতু গলানো। স্যাকরার কর্মশালাই বোধহয় সর্বোত্তম শিল্পালয়। পাওলো উচ্চেলো, ব্রুনেলেশকি, ঘিবের্তি, ঘিরলন্দাইয়ো প্রমুখেরা প্রথম জীবনে স্বর্ণকার ছিলেন।[১৪] পরে, বেনভেনুতো চেল্লিনি এই শিল্পকে তার পূর্ণ স্বরূপে বিকশিত করেছিলেন।

ভেরোক্কিও 'দোম' এর ওপরের ঢাকনির জন্য বোতাম খোদাই করেছিলেন, সারি সারি মানবশিশু[১৫] ও পশুপাখি খোদাই করা রুপোর কাপ তৈরি করেছিলেন। এসব কাজ প্রচুর

প্রশংসাও পায়। তবে হয়তো কাজের অভাবে (যেটা তিনি তাঁর ১৪৫৭-র কর বিজ্ঞপ্তিতে লিখেছিলেন) কিংবা অন্য শিল্পরূপের দিকে আগ্রহের কারণেই, তিনি ভাস্কর্যের দিকে ফেরেন।

সেক্ষেত্রে তিনি দোনাতেল্লোর পদাঙ্ক অনুসরণ করলেন।[১৬] হয়তো তাঁর ছাত্র ছিলেন তিনি আবার সহকর্মীও হতে পারেন। তবে মনে হয় দোনাতেল্লো বৃদ্ধ ও অসুস্থ হয়ে পড়ার পর তাঁর ক্রেতাকুলের বরাতগুলো তিনি ভেরোক্কিওকে সঁপে দেন : ১৪৬৪ সালে রাজপুরুষ, 'রাষ্ট্রপিতা' কসমে দে মেদিচির সমাধিসৌধ তৈরির বরাত পান ভেরোক্কিও। ফ্লোরেন্সের রাজপরিবার মেদিচির ভাস্কর্যের ঘোষিত জোগানদাতা এবার দোনাতেল্লোর জায়গায় হয়ে উঠলেন ভেরোক্কিওই।

এই পদটি তাঁকে নামযশ দিয়েছিল মনে হয়। অনেক কাজ আসতে থাকে তাঁর কাছে। এবার মায়েস্ত্রো আন্দ্রেয়া তাঁর কাজের ক্ষেত্রটিকেও বিস্তার করতে শুরু করলেন। চিত্রকলা এবং অলংকরণকারী হিসেবেও আত্মপ্রকাশ করলেন। ভাস্কর ও ধাতুশিল্পী তো ছিলেনই। তাঁর কর্মশালা অবশ্যই তাঁর নিজের বাড়িতে ছিল। ভিয়া দেল আনিওলো নামে রাস্তায়,[১৭] সান আমব্রোজিও পাড়ায়, প্রায় শহরের উপান্তে এই গৃহটিতে নানান ধরনের কাজের বায়না যেত।

এই কর্মশালাটি কেমন ছিল? পিকাসো বা কুর্বের কর্মশালার কথা কল্পনা করাটা ঠিক হবে না এক্ষেত্রে। লিওনার্দো যে কর্মশালায় তাঁর জীবনের বারো-তেরো বছর কাটিয়েছেন সেটি ইতালীয় ভাষায় যাকে বলে 'লা বত্তেগা', তাই— বুটিক, বা ছোট দোকানের মতো। দর্জিখানা, কসাইখানা বা মুচির দোকানের মতো একতলার এক ছড়ানো ঘর, যার দরজার মুখ রাস্তার দিকে খোলা— ফ্লোরেন্সের কোলাহলময় পথের চলমান পায়েদের কাছে উন্মুক্ত। যে পথে শিশুরা খেলে বেড়ায়, কুকুর, মুরগি আর শূকরেরা চরে বেড়ায় খোলামেলাভাবে— সেই একই স্তরে। সে সময়ের মিনিয়েচার বা ফ্রেস্কোগুলিতে[১৮] শিল্পীদের এইসব কর্মশালার যে ছবি পাই সেটা এইরকম : ন্যাড়া, খোলামেলা একটা বড় চুনকাম করা ঘর। কাচের জানালা নেই (সে সময়ে টানা দেওয়া কাচের জানালা ছিল অতি মূল্যবান ও অপ্রতুল)। বাইরে আর ভেতর এক হয়ে থাকে এই ঘরে। এক আধটা তাঁবুর তেরপলের ছাউনি— যখন খুশি গুটিয়ে রাখা যায়— তা দিয়েই দরজার কাজ, জানালার কাজ চলে। বসবাসের ঘর বলতে হয় মাটির নীচের ঘরে নয় ওপরের তলায়। কাজের যন্ত্রপাতি টাঙানো থাকে দেওয়ালে। হাতের কাজগুলির খসড়া, ডিজাইন, মডেল সব ছড়ানো থাকে চারিদিকে। মূর্তি গড়ার কুমোরের চাক বা ছবি আঁকার ইজেল, বেঞ্চি সব ছড়িয়ে ছিটিয়ে থাকে। হামানদিস্তেটা থাকে চুল্লির কাছটিতে। আর থাকে অনেকগুলি মানুষ। কেউ বা ছোট শিক্ষানবিশ, কেউ বা শিল্পীর সহকারী। এরা সবাই এই বাড়িতেই থাকে, একই সঙ্গে খাওয়াদাওয়া করে— নানা কর্মে ব্যাপৃত থাকে ওই একটি ঘরের মধ্যেই।

বাইরে রাখা থাকে সাধারণ মানের কিছু কাজ। এ কর্মশালার রোজকার তৈরি শিল্পবস্তু। এটাই যেন এ বাড়ির সাইনবোর্ড— একটা ভাস্কর্য— একটা ছবি বা।

ভাসারি বলেন দোনাতেল্লো সব রকমের কাজে হাত দিতেন। ভাবতেন না কোনটিতে দাম পাবেন আর কোন কাজটা হবে ফালতু। বায়না নেবার সময়ে বাছবিচার ছিল না তাঁদের—

সে কাজ যত সাধারণ আর ছোটই হোক— 'ঘরোয়া' বলতে যা বোঝায় তেমনটা হলেও। ঘিরলন্দাইয়ো নাকি ঝুড়ি বা পাত্রের গায়েও অলংকরণ করতেন, যেমন বত্তিচেল্লি সৈন্যবাহিনীর পতাকায় ও তাঁবুর কানাতে ছবি আঁকতেন। সহজে রোদেজলে নষ্ট হয় না এমন এক রং নাকি তিনি তৈরি করেছিলেন। এইসব শিল্পীদের কোনও মিথ্যা অহংকার ছিল না। তাঁরা সিন্দুকের ওপরে, বিবাহের সুরাপাত্রে, সেনাপ্রধানের পদকে, ঘোড়ার জিনে, তাঁবুর কানাতে, অনায়াসে ছবি আঁকতেন, খোদাই করতেন, অলংকরণ করতেন। তাঁরা সূচিশিল্পী বা তাঁতি বা পোড়ামাটির কারিগরদের জন্যও নকশা বানিয়ে দিতেন। এতটুকুও কুণ্ঠা বা লজ্জা না রেখে একাধারে এই স্বর্ণকার-ভাস্কর-স্থপতিরা সৈন্যদের বর্ম বানাতেন, মোমদান, ঝাড়বাতি, ঘড়ি বানাতেন— বাড়িঘরের, মিনারের ওপরে সাজানোর শীর্ষফলক বা মূর্তি তৈরি করতেন পরম আগ্রহে।

পঞ্চদশ শতকের তস্কান শিল্পীদের সঙ্গে জীবনধারা, জিনিসপত্র তৈরির ধরন— সবকিছুতেই সেসময়ের এক সাধারণ কারিগরের কোনও প্রভেদ ছিল না। অত্যন্ত উঁচু দরের কোনও ছবিকে মৌলিক, নিজস্ব, নিজের সম্মান ও সমৃদ্ধিদায়ী— এমনটা ভাবলেও শিল্পীরা ছবিটিতে নিজের সই রাখার কথা স্বপ্নেও ভাবতেন না।[১৯] তখনও স্রষ্টার আত্মম্ভরিতা তাঁদেরকে পেয়ে বসেনি। প্রায় সব কাজই তাঁরা করতেন তাঁদের নিজস্ব দলবল নিয়ে। মাসের পর মাস কাজ করেছেন যে ছবিটি নিয়ে, সেটিকেও হয়তো শেষ করার ভার অনায়াসে ছেড়ে দিতেন কোনও ছাত্রের হাতে। অথবা অন্য কারও শুরু করা কাজে হাত দিতেও কুণ্ঠাবোধ ছিল না তাঁদের। আসলে তাঁদের এ প্রত্যয় ছিল যে 'গোটা ভবিষ্যৎ জুড়ে তাদের নাম লোকের মুখে মুখে ফিরবে', যেমনটা বলেছেন দার্শনিক মার্সিল ফিসাঁ। নিজের কর্মশালাকে হয়তো নিজের নাম প্রচারের জন্যই ব্যবহার করতেন তাঁরা, তবু তাঁদের উন্নাসিকতা ছিল না কোনও।

কাজেই বত্তেগা বা কর্মশালায় একজন শিল্পী যা শিখতেন তা অনেকটা কারিগরি শিক্ষার পথেই চলত। শিক্ষানবিশরা শুরু করতেন অতি সাধারণ সব দৈনন্দিন কাজ দিয়ে : মেঝে ঝাঁট দেওয়া, তুলি ধোয়া, প্লাস্টার মেশানো, বার্নিশ বা আঠা জ্বাল দেওয়া। গুরুকে অগ্রজ ভ্রাতাদের অনুকরণ করতে করতে ধীরে ধীরে তিনি একটু উচ্চতর স্থানে পৌঁছতেন। এই সাধারণ কাজগুলিকে নিখুঁতভাবে করতে শেখাটাই ছিল প্রাথমিক দায়িত্ব।

চিত্রশিল্পী চেন্নিনো চেন্নিনি তাঁর 'শিল্পবিষয়ক পুস্তক বা চিত্রশিল্পের পর্যালোচনা' *(Livre de l'art ou Traité de la peinture)* গ্রন্থে[২০] বলছেন, যে 'কিশোরকে শিল্পপ্রীতি স্পর্শ করেছে' তার উচিত তার বেছে নেওয়া গুরুকে সম্পূর্ণভাবে মান্য করা— এবং যতদিন সম্ভব তাঁর সেবায় আত্মনিয়োগ করা।

শিক্ষানবিশি থেকে শিল্পীর সহকারী হয়ে ওঠার পদ্ধতিটা তাঁদের মতে তেরো বছরে সমাপ্ত হওয়া উচিত। এর পর হল সহকারী থেকে 'মায়েস্ত্রো' হয়ে উঠবার পালা। এক বছর পাথরের ওপরে হাত মক্‌শো করার পর ছয় বছর শুধু আঁকার মাধ্যম ও উপকরণ নিয়ে সড়োগড়ো হবার পালা। উপকরণগুলো প্রস্তুত অবস্থায় কেনার কোনও প্রশ্নই ছিল না— সবটাই নিজে তৈরি করে নিতে হত। কাজের তালিকাটা এইরকম : তুলি ও ব্রাশ বানানো,

দেওয়ালের ওপরের ফ্রেস্কোর জন্য পলেস্তারার উপাদান তৈরি, লাইম বা উইলো কাঠ দিয়ে তৈরি ফ্রেমের ওপরে ক্যানভাসকে টান করে বাঁধা। তারপর তো আছেই রঙগুলিকে চেনা ও তৈরি করা। প্রতিদিন রং তৈরি করতে হত ফুটিয়ে ও জ্বাল দিয়ে। কেন না সে সময়ে টিউবও ছিল না। আর এমন কোনও আঠা বা ধারক আবিষ্কৃত হয়নি যা দিয়ে রঙগুলিকে পেস্ট আকারে সংরক্ষণ করা যায়। ধুলো ঝাড়া, রং চেঁছে তোলা, ভাঙা, গড়া, ঘষা, মাজা— সব কাজই তাঁদের করতে হত। এরপর আরও ছ' বছর লাগত রং করা শিখতে, কাপড়ে সোনার পরত দেওয়া আয়ত্ত করতে, দেওয়ালের ওপর ছবি আঁকার কাজ রপ্ত করতে। এসব কাজের ফাঁকে ফাঁকেই চলত স্কেচ ও খসড়ার মধ্যে দিয়ে অঙ্কনশৈলী রপ্ত করার কাজ। "আঁকা, কেবল আঁকা— নিরলস পরিশ্রম— যেমন কাজের দিনে তেমনই উৎসবের দিনেও।"

একশো উননব্বইটি অধ্যায়ে চেন্নিনি লিখেছিলেন তাঁর এই বিপুল খুঁটিনাটি সমৃদ্ধ গ্রন্থ (কোনও ঋণের দায় না মেটানোর অপরাধে যখন তাঁকে স্তিনচে-র জেলখানায় কিছুদিন আটক থাকতে হয় সেই সময়ের এই লেখা)। এ থেকে প্রমাণিত হয় শিল্প একটি পেশা— ঠিক যে ভাবে ছুতোরের কাজ বা মালির কাজ একটি পেশা। যেন এমনই কোনও শৈলীর ওপরে ম্যানুয়াল লিখছেন চেন্নিনি। কোনও তত্ত্ব প্রতিষ্ঠা করেন না তিনি— নিজেকে আবদ্ধ রাখেন টেকনিক বা শৈলীর ভেতরে। যে শৈলীকে তিনি পুঙ্খানুপুঙ্খভাবে বর্ণনা করেন। কী প্রক্রিয়ায় ছাগ চর্মের একটি টুকরোতে রং ধরাতে হবে, কীভাবে আঁকা উচিত একজন বৃদ্ধের মুখমণ্ডল, মেরিমাতার নীল মস্তক আচ্ছাদন, নদীর জল, মাছ থাকবে কিনা তাতে... তাঁর সমস্ত জানা, সমস্ত অভিজ্ঞতা তিনি উজাড় করে দিয়েছেন অতি বিবেকী এক আত্মসচেতনতার সঙ্গে। যদিও কিছু কিছু ক্ষেত্রে এমনকী স্বাস্থ্যসম্পর্কিত দু'-একটি উপদেশ, এমনকী নৈতিক উপদেশও তাঁর এই শিল্পবিষয়ক খুঁটিনাটির নিরবচ্ছিন্ন ধারাতে ছেদ সৃষ্টি করেছে। যেমন কাল্পনিক এক ছাত্রকে যখন তিনি বলেন—"তোমার জীবন যেন কোনও সাধকের জীবন... খাবে ও পান করবে সংযমের সাথে— দিনে দু'বারের বেশি নয়, সুপক্ক হালকা রান্না ও সাধারণ মদ।" আসলে ধর্ম চেন্নিনির বিচরণের সীমানা নির্দেশ করেছে প্রায়শই...। ঈশ্বর বা ম্যাডোনা বা সন্ত লুক—সন্ত জাঁকে স্মরণ না করে তিনি কোনও অধ্যায়ই শুরু করতে পারেননি। চেন্নিনি অনুপাতের কথা বলতে গিয়ে পুরুষের শরীরকে বলেছেন সুসমঞ্জস। নারীশরীর সম্বন্ধে তাঁর বক্তব্য, 'কোনও নিখুঁত সামঞ্জস্যপূর্ণ আকৃতিই নেই' তাতে।

ভেরোক্কিওর কর্মশালায় লিওনার্দো যখন যোগ দিলেন, তার সাথে চেন্নিনির এই বইয়ের দূরত্ব মাত্র ত্রিশ বছরের। তবু চেন্নিনি, নানা সূত্রে দেখলে, মধ্যযুগের শেষ পর্বের শিল্পী। তিনি ছিলেন আনিওলো গাদ্দির ছাত্র, জিওত্তোর শিষ্যের শিষ্যের শিষ্য। পরের প্রজন্মের লিয়ঁ বাত্তিস্তা আলবের্তির লেখার[২১] সাথে তুলনা করলে অনুভব করা যায় যেন প্রায় এক শতাব্দীর ফারাক— দৃষ্টিভঙ্গির এক স্পষ্ট প্রভেদকে। আলবের্তির লেখার সময় লিওনার্দোর জীবিতকালেই। ১৪৬৬ সালে প্রকাশিত চেন্নিনির বইটি যেন ততদিনে সম্পূর্ণ তামাদি হয়ে গেছে।

এই নবযুগের শিল্পীকে শুধু শৈলী নয়, ভাবাত শিল্পের স্বরূপও। নন্দনতত্ত্বের প্রশ্নগুলির উত্তর খোঁজা শুরু হয়েছে তখন। শুধু শিল্পশ্রমিক নন, শিল্পী তখন শিল্পচিন্তকও। তবে এটুকু সময়ের মধ্যে তার জন্য যে শিক্ষণের পদ্ধতি, বা শৈলীগুলোকে ঘষেমেজে রপ্ত করবার রীতিটির যে খুব বৈপ্লবিক বদল ঘটে গেছে, তা কিন্তু নয়। পেশাটির অন্তর্গত যা কিছু কাজ, তা একই থেকে গেছে। এটার প্রমাণ এই যে লিওনার্দোর নোটবইতেও কিন্তু ধাতু গলানো, রং তৈরি বা স্থাপত্য নিয়ে লেখা বেশ কিছু টুকরো রচনা পাওয়া যায় যা মূলগতভাবে এক। নিজেকে উদ্দেশ করে বা কোনও কাল্পনিক ছাত্রকে উদ্দেশ করে লিওনার্দো জানান নানান প্রণালীর কথা— "প্রথমে সাইপ্রাসের তেল নাও, তাকে পাতন করে পরিমাণমতো জল মেশাও যাতে বস্তুটির রং ঈষৎ বাদামি হয়ে ওঠে। ভাল করে ঢেকে রাখো, যাতে হাওয়াব সংস্পর্শে উবে না যায়... ইত্যাদি।"[২২] কয়েকটি বেশ উদ্ভট প্রণালী— "নরবিষ্ঠা পুড়িয়ে চুন যোগ করে চাপা দিয়ে রাখবে, অতঃপর হালকা আঁচে তাকে শুকিয়ে নেবে। এ থেকে যে লবণ পাবে তাকে পরিশোধন করলে উচ্চমানের ক্ষার তৈরি হয়। গোবর বা অশ্বমল থেকেও এ লবণ প্রস্তুত সম্ভব।"[২৩] এসব করার অভিজ্ঞতা তবে ছিল লিওনার্দোর? লিওনার্দোও, চেন্নিনির মতো পানাহারের মাত্রা রক্ষা সম্বন্ধে সচেতন করে দেন ছাত্রকে— "মদ ভাল হলেও, খাবার সাথে শুধুমাত্র জল খাওয়াই শ্রেয়।"[২৪] ঈশ্বরের প্রতি শ্রদ্ধাজ্ঞাপনেও তাঁর খুব একটা ক্লান্তি নেই: "সর্ববস্তুর আলোক-প্রতিম যিনি, সেই প্রভুকে প্রণাম: তিনি আমার লেখার বিষয়কে তাঁর আলোর দ্বারা সপ্রকট করুন।"[২৫] লিওনার্দোর শিল্পের ওপরে লেখা একটি প্রবন্ধসংগ্রহের সম্বন্ধে বলতে গিয়ে নিকোলা পুসঁ্যা এক নিষ্ঠুর উক্তি করেছিলেন আব্রাহাম বসকে লেখা এক চিঠিতে, ১৬৫৩ সালে— "এ বইয়ের যা ভাল তা এক পৃষ্ঠার মধ্যে বড় বড় অক্ষরে লিখে দেওয়া সম্ভব।" সে যুগের অধিকাংশ লেখাই আসলে ভরা থাকত এমনতর আর্কেইক বা আদিম বাগাড়ম্বরে।

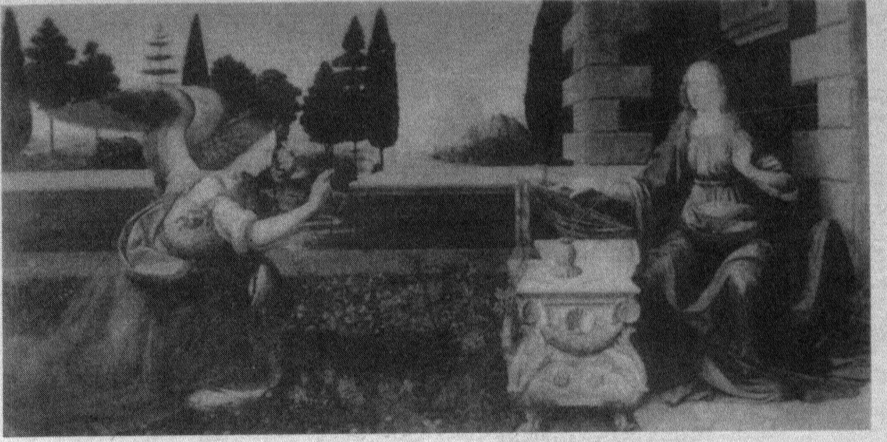
চেন্নিনির সময়ের প্রশিক্ষণ থেকে ভেরোক্কিওর সময়ের প্রশিক্ষণে পৌঁছতে পৌঁছতে নিশ্চয়ই অনেকটা দূরত্ব পেরিয়ে আসতে হয়েছে। রুচি, বোধ ও শিল্পপ্রকরণও পরিবর্তিত হয়েছে। ছবির ভেতরে প্লাস্টারের সহায়তায় উঁচুনিচু রিলিফ ব্যবহারের রীতিটি অথবা সোনা বা টিনের পাত বসিয়ে অলংকরণের রীতিগুলো অন্তর্হিত হয়েছে— পুরনো বলে প্রতিপন্ন হয়েছে। উত্তরের ধারা মেনে তেলের সাথে রং মিলিয়ে ছবির এফেক্ট তৈরি চালু হচ্ছে। সবচেয়ে বড় যা, পারস্পেকটিভ বা আপেক্ষিক আয়তনের শৈলী সবেমাত্র আবিষ্কৃত হচ্ছে। সদ্যই শিল্পীকে গণিত শিক্ষা করতে হচ্ছে। নব্য রীতির এই সবচেয়ে বড় নিয়ামক— স্পেস বা দেশ সম্বন্ধে সচেতনতা। যদিও সে চেতনার ভিত্তি তখনও চতুর্দশ শতকের জ্ঞানের উপরেই স্থাপিত। ধরে নেওয়া যায় ভেরোক্কিওর শিক্ষকতা যথেষ্টই উচ্চমানের ছিল— তাঁর ছাত্রদের মধ্যে পেরুজিনো ও লোরেনৎসো দি ক্রেদির মতন বিখ্যাত আরও কয়েকটি নাম ছিল। ধরে নেওয়া যায় লিওনার্দোর প্রবণতাগুলি ছিল স্পষ্ট। তথাপি, বত্তেগার সীমিত গণ্ডির ভেতরে বসে যে-কাজ শেখা যায় তা নেহাতই কেতাবি ও যান্ত্রিকতাদুষ্ট হতে বাধ্য। মায়েস্ত্রোর কর্মধারার শৃঙ্খলার ভেতরে নিজেকে আবদ্ধ রাখাটাই ছাত্রের একমাত্র ধ্যানজ্ঞান। সেই জায়গাটাতে বৈপ্লবিক পরিবর্তন আসার জন্য অপেক্ষা করতে হয়েছে আরও ত্রিশটি

বছর। লিওনার্দোর পরের প্রজন্মে— মাইকেল এঞ্জেলোর সঙ্গে সঙ্গে এই পরিবর্তন সাধিত হল। মাইকেল এঞ্জেলো নিজেকে কোনও মায়েস্ত্রোর কর্তৃত্বের পদতলে নিবেদন করেননি। কোনও আতলিয়ের বা কর্মশালায় নিজেকে অঙ্গীভূত করতেও তিনি অস্বীকার করলেন। নিজেও কোনও কর্মশালা স্থাপন করেননি। অনেকে মিলে কোনও ছবি আঁকা তাঁর কাছে এক ভীতিকর প্রস্তাব। গুরুর খসড়া থেকে শেষ তুলির টানটি অব্দি তিনি তাঁর নিজের কাজগুলিকে একান্তভাবে নিজেরই রাখতে চেয়েছিলেন।

তবে লিওনার্দোর কালে, একবার কাজের অ আ ক খ শিখে ফেলবার পর, ক্রমাগত বড়দের কাজগুলিকে লক্ষ করতে করতে, শিক্ষানবিশটি বত্তেগার সম্মেলক কাজগুলোর মধ্যে ক্রমশই আরও বেশি বেশি অংশগ্রহণ করতে থাকেন। গুরুকে সাহায্য করতে করতেই নিজেকে তিনি ত্রুটিমুক্ত করে তোলেন। দেওয়ালে বা প্যানেলে গুরুর একটা আঁকাকে অনুকরণ করেন। ব্রোঞ্জ পালিশ করা বা নতুন রঙের সৃষ্টি করা— পাথরকে কুঁদে ছেনে তোলা কোনও নতুন ভাস্কর্য— এসবের মধ্য দিয়েই তিনি স্বশিক্ষিত হয়ে ওঠেন। নবিশ থেকে শিল্পীর সহকারী হয়ে ওঠেন নিজের শিল্পকাজের অগ্রগতির সাথে সাথেই। মায়েস্ত্রো তখন তাঁকে প্রেক্ষাপট রচনার গোটা কাজটিই সমর্পণ করেন হয়তো, অথবা ছেড়ে দেন স্থাপত্যের খুঁটিনাটি বা অলংকারের ডিটেলিং রচনার কাজ। হয়তো পোশাক, হয়তো অপ্রধান ব্যক্তিত্বগুলির চিত্রণ। এবং একটা সময়ে, একটা বিভাগই শুধু নয়— গোটা ছবিটাই তাঁর হাতে ছেড়ে দেন।

অর্থাৎ, লিওনার্দো ঠিক কী শিখেছিলেন ভেরোক্কিওর কাছে, সেটা জানতে হলে আমাদের দরকার হচ্ছে ভেরোক্কিওর বত্তেগা থেকে সে-শিক্ষানবিশির সময়ে কী কী ছবি বেরিয়েছিল সেটা খুঁটিয়ে দেখা।

মাইকেল এঞ্জেলোর বৈপরীত্যে, লিওনার্দো কিন্তু চিরদিনই গুরুর প্রতি এক বিশুদ্ধ আনুগত্য দেখিয়ে এসেছেন। এক স্বাভাবিক প্রশিক্ষণপর্বই যে তিনি সম্পূর্ণ করলেন ভেরোক্কিওর গৃহে— শুধু তাই নয়— নিজে মায়েস্ত্রোর সম্মান পাবার পরও গুরুকে ছেড়ে গিয়ে আপন আতলিয়ের তৈরি না করে, লিওনার্দো আরও বেশ কয়েক বছর থেকে যান গুরুর গৃহেই।

'মধ্যমেধার ছাত্র সেই, যে তার গুরুকে ছাড়িয়ে যেতে পারে না কখনও।'[২৬] বহু পরে একথা বলেছিলেন লিওনার্দো। ভেরোক্কিওর চাইতে কোনওমতেই কম ছিলেন না লিওনার্দো। তথাপি যেন এ বিষয়ে তাঁর সম্পূর্ণ প্রত্যয় ছিল না। কোনও অন্তরঙ্গ গোপন কারণ ছাড়া এমন একটি বাক্য তিনি নিশ্চয়ই লেখেননি। হয়তো গুরুর পিতৃপ্রতিম কর্তৃত্বের প্রতি এমন এক গভীর একনিষ্ঠ আকর্ষণ ছিল লিওনার্দোর যে তিনি তাঁকে ছেড়ে যাবার কথা ভাবতেও চাইতেন না। (মায়েস্ত্রোর ছায়ায় থাকবার আরাম ত্যাগ করে হয়তো তিনি স্বাধীন জীবনে যেতে সক্ষম হননি, এমনটাও হতে পারে। আশ্চর্যভাবে, যে মানুষটির তিনি ছিলেন এতটাই নিকট, তাঁর সাথে কোনও অভ্যন্তরীণ সংঘর্ষও তাঁর থেকে থাকবে— নইলে তাঁর নোটবইয়ের অসংখ্য পাতার একটিতেও কেন আন্দ্রেয়া দেল ভেরোক্কিও নামটি খুঁজে পাওয়া যায় না?)

'সুসমাচার প্রচার' (*L' Annonciation*)। অফিস, ফ্লোরেন্স।

'ম্যাজাইদের অনুরাগপ্রদর্শন' (*L'Adoration des Mages*)। অফিস, ফ্লোরেন্স।

১৪৬৭-তে সান লরেনৎসোর গির্জাতে কসমে দে মেদিচির সমাধিপ্রস্তরটি সম্পূর্ণ করেন ভেরোক্কিও। তারপর তাঁরই কর্মশালা থেকে 'দুয়োমো'র লণ্ঠনের ওপরকার ব্রোঞ্জের বিশাল গোলকটি তৈরি হয়ে আসে। সম্ভবত এটিই প্রথম গুরুত্বপূর্ণ কাজ লিওনার্দোর প্রশিক্ষণকালে। হয়তো শুরু থেকে শেষ অব্দি এ কাজের সঙ্গে ব্যাপৃত ছিলেন তিনিও।

ক্যাথিড্রালগুলো সচরাচর কয়েক শতাব্দী ধরে তৈরি হত। ফ্লোরেন্সের ক্যাথিড্রাল স্যান্ত-মারি-দা-লা-ফ্ল্যরের নির্মাণ শুরু হয়েছিল ১৩০০ সালে, আরনোলফো দি কামবিওর হাতে। তারপর একাধিকবার কাজটি পরিত্যক্ত হয়েছে এবং পুনরায় শুরু হয়েছে। জিওত্তো এটির ঘণ্টাঘর নির্মাণ করেন। আন্দ্রেয়া পিসানো, ফ্রান্সেস্কো তালেন্তি, ঘিবের্তি এবং ব্রুনেলেশকি তাঁর উত্তরসূরি। ফিলিপ্পো ব্রুনেলেশকি এক গম্বুজের অত্যাশ্চর্য স্থাপত্যে জগৎকে স্তম্ভিত করেন। (এতটুকুও অতিকথন নেই এতে) অতীত যুগের থেকে শুরু করে সে পর্যন্ত এত বড় গম্বুজ আর হয়নি। তা ছাড়া মাটিতে কোনওরকম থামের সাহায্য ছাড়াই, বা বাইরে থেকে দৃশ্যমান কোনও আর্মেচার বা মেরুদণ্ড ছাড়া এই গম্বুজ। এমনকী তৈরি করবার সময়ে একটিও ঠেকা বা ভারার কাঠামোর সাহায্যও নেননি তিনি— যা ছিল সে সময়ের এ জাতীয় স্থাপত্যের সচরাচর ব্যবহৃত উপকরণ। কিন্তু ১৪৪৬ সালে তাঁর মৃত্যুর পরেও গম্বুজটির মাথায় মুকুট বসানোর কাজটা হয়নি তাঁর নির্দেশসত্ত্বেও। (গোটা সৌধটির সম্মুখভাগের কাজ সম্পূর্ণ হয় উনিশ শতকের শেষাশেষি।) গম্বুজটির মাথার কিছুটা অংশ তাই খোলা অবস্থায় থেকে যায় চিরকাল উন্মুক্ত আকাশের দিকে ফেরানো। শেষমেশ অবশ্য মর্মরের লণ্ঠন টাঙানো হয় সেখানে, আগেই তৈরি করা কিছু অংশের সম্মেলনে। তারপর আরও কিছু টালবাহানার পর, ফ্লোরেন্সের ধাতুশিল্পী, ঢালাইকার ও স্থপতিদের বাদ-বিবাদের ফলশ্রুতিতে, ওই ন্যাড়া গম্বুজের ভেতরে নানা গোলক ও ক্রুশচিহ্নের অলংকরণ করে তোলা হয়, ব্রুনেলেশকি যেমনটি চেয়েছিলেন।

অর্থাৎ, ভেরোক্কিওর কাজটাকে শিল্পীর কাজ না বলে অনেকটাই প্রযুক্তিবিদ ও উদ্যোগপতির[২১] কাজ বলা যায়। ধাতু গলিয়ে, তাকে আকৃতি দিয়ে, বিশাল সব আকারের বস্তুকে (লণ্ঠনের উপরের গোলকটির ওজন ছিল দু' টন, প্রস্থ ছ' মিটার, একশো সাত মিটার উচ্চতায় ঠেলে তুলে, লণ্ঠনের তীক্ষ্ণ ছুঁচলো ডগায় তাকে শক্তপোক্তভাবে টাঙিয়ে দেওয়ার কাজকে আর কিই বা বলা যায়?) যদি লিওনার্দোর জীবনে এটিই প্রথম কাজ হয়ে থাকে, তবে কাজটি মোটেই খুব কিছু নান্দনিক বা সৃজনশীল ছিল না। তবে লিওনার্দো শুরুতেই এমন একটি কাজের উদাহরণ দেখলেন, যাতে শিল্পীকে আদতে একজন সক্ষম প্রযুক্তিবিদও হয়ে উঠতে হয়।

গোলকটাকে উপরে তোলার আগে ভেরোক্কিওকে ভাবতে হয়েছে কীভাবে জিনিসটাকে আষ্টেপৃষ্ঠে বাঁধা যায়, কী দিয়ে ঠেকা দেওয়া যায় তাকে। ভাবতে হয়েছে কোথা দিয়ে শিকল যুক্ত করলে গোলকটা ঝুলন্ত অবস্থায় নিরাপদ থাকবে, হাওয়া বা ঝড়ের তাণ্ডবে ছিঁড়ে পড়বে না। কাগজের উপরে এই গোটা ব্যাপারটা খসড়ার আকারে এঁকে, প্রয়োজনীয় হিসেব-নিকেশ করতে হয়েছে নিশ্চয় ভেরোক্কিওকে। ভেরোক্কিও তাঁর শৈশব থেকেই বিজ্ঞান, বিশেষত জ্যামিতির প্রতি অনুরক্ত ছিলেন— ভাসারি আমাদের বলেছেন। এ

ধরনের কাজে তাঁর গোড়া থেকেই আগ্রহ ছিল এবং ধরেই নেওয়া যায় তাঁর গোটা কর্মশালার সবাইকেই তিনি সঙ্গে নিতেন তাঁর গবেষণার কাজে। এমনকী, এইসব অনুসন্ধানের সময়ে তিনি সাহায্য নিতেন গণিতজ্ঞদেরও। বৃদ্ধ পাওলো দেল পোৎসো তসকানেল্লি— পাদুয়া বিশ্ববিদ্যালয়ের প্রাচীন অধ্যাপক এঁদের একজন। ইনি ব্রুনেলেশকিকেও জ্যামিতি শিখতে সাহায্য করেছিলেন।[২৮]

তাঁর সময়ের যতগুলো তাত্ত্বিক সমস্যা সবগুলোর সাথেই এই ব্রোঞ্জ গোলকের কাজের সূত্রে পরিচিতি ঘটে গেল লিওনার্দোর। ভৌতবিজ্ঞান, গতিবিজ্ঞান, ধাতুবিদ্যার প্রথম পাঠগুলি হয়তো তাঁর এখান থেকেই নেওয়া। ব্রুনেলেশকির প্রধান কীর্তিটি যখন তৈরি হয়ে উঠছে তখন কাছে থেকে সেটিকে দেখতে পাওয়াও এক ধরনের স্থাপত্যবিজ্ঞানের পাঠ। এই বিশাল মাপের প্রোজেক্ট বা প্রকল্প অবশ্যই তাঁর মনে গভীর ছাপ ফেলে থাকবে। তাঁর নোটে এই ব্রোঞ্জ গোলকটির নির্মাণ ও প্রতিষ্ঠানের কথা এসেছে। গির্জার খসড়া করবার সময়ে গম্বুজের শৈলীর কথা বারবার ঘুরেফিরে আসে লিওনার্দোর লেখায়। তিনি পুঙ্খানুপুঙ্খভাবে এঁকেছেন গোলাকার রেলের উপরে ঘূর্ণ্যমান ক্রেনের ছবি। ব্রুনেলেশকি এই ক্রেনের উদ্ভাবক, ভারী পাথরগুলি ধীরে ধীরে গম্বুজের চূড়ার দিকে উঠিয়ে নেবার জন্য।[২৯] ভেরোক্কিও নিজেও হয়তো এই ক্রেন ব্যবহার করতেন, নিজের মতো করে, একটু অন্য আকারে। ১৫১৫ নাগাদ, অর্থাৎ প্রায় অর্ধশতাব্দী পরে, একধরনের একটি সমস্যায় পড়ে (প্যারাবোলিক বা অধিবৃত্তাকার আয়না তৈরির সময়) রোমে বসে লিওনার্দো লিখেছিলেন: "মনে করো স্যান্ত-মরি-দা-লা-ফ্লুর-এর গোলকের জন্য করা লোহার ঝালাইয়ের কথা।"[৩০]

১৪৭১-এর ২৭ মে, মঙ্গলবার। সেদিনই ফ্লোরেন্সের এক জনসমষ্টির সামনে সোনার পরত দেওয়া বিপুলাকার লৌহগোলকটিকে মর্মর-লণ্ঠনের উপরে তোলা হল। পরদিন দিবসের চতুর্থ প্রহরে, অর্থাৎ বিকেল তিনটের সময়ে ট্রাম্পেটের শব্দে মহা ধুমধামে গোলকটিকে যুক্ত করা হল তার আধারের সাথে। ঘটনাটা স্মরণীয়— ঐতিহাসিকদের কাছে বিবরণযোগ্য বিষয়।[৩১] লিওনার্দো এই গোটা ঘটনাটা প্রত্যক্ষ করেছিলেন শুধু নয়, নিশ্চয় শিল্পীর শ্রদ্ধা-উদ্দীপনা-বিভাবের সৌরভ বুক ভরে নিয়েছিলেন। যে শিল্পী একাধারে প্রযুক্তিবিদও বটেন।

এই একটি কাজের জন্যই যে ভেরোক্কিও তাঁর গোটা কর্মশালাকে চার বছর ধরে ব্যাপৃত রেখেছিলেন তা নয়। অন্যান্য বায়নাও তিনি অবশ্যই নিতেন। আমাদের জানা বিখ্যাত কাজগুলোর মধ্যে জঁ দে মেদিচি ও পিয়ের দে মেদিচির সমাধিফলক, সেইনিউরির প্রাসাদের জন্য ব্রোঞ্জের বিরাট ঝাড়লণ্ঠন (যা এখন আমস্টার্ডাম রিজ্‌কস মিউজিয়ামে রক্ষিত)। ভেরোক্কিও যে মূলত ধাতুশিল্পী, তা এ থেকে প্রমাণ হয়। তাঁর সমাধিফলক বা কফিনগুলি ব্রোঞ্জে, সার্পেন্তিন ও পরফায়ার-পাথরে নির্মিত। গয়নার বাক্সের মতো ছোট অলংকরণও আছে। তাঁর কফিন-সমাধি বা সার্কোফেগাসের কারুকাজ এত সূক্ষ্মতায় ও পরিশীলনে নির্মিত যে প্রায় এক মূল্যবান শিল্পবস্তুর পর্যায়ে চলে যায় তা। তাতে না আছে কোনও শহিদের মূর্তি, না কোনও ধর্মীয় চিহ্ন। শুধু অন্তর্বয়নে সমৃদ্ধ সুতোর কাজের রূপকল্প ব্রোঞ্জে বিধৃত হয়, নয়তো খাঁজকাটা কারুকাজ থাকে। গোলাকৃতি মালার আকারে

খচিত হয় নিখুঁত পত্রপুষ্পসম্ভার (ভেরোক্কিওর মাল্য-অলংকরণ অতুলনীয়)। লতাগুল্মের কুঞ্চিত ঢেউ, ফুলের কমনীয়তা— সবকিছুই এক নিখুঁত সামঞ্জস্যে সাজানো হত।

কসমে দে মেদিচির সমাধিফলকের মতোই, এই কফিনগুলিও মেদিচি পরিবারের বায়নায় তৈরি। ১৪৭৫ নাগাদ ভেরোক্কিও যে এই রাজ পরিবারের এক প্রধান শিল্পী হয়ে ওঠেন তা আন্দাজ করা যায়। এঁদের জন্যই ঢাল বা যুদ্ধসজ্জা তৈরি এবং পতাকা আঁকার কাজ করেছেন তিনি। ভিয়া লার্জার এক প্রাসাদের বাগানের জন্য একটি প্রাচীন মর্মরমূর্তি 'মারসিয়াস একর্শে' *(Marsyas écorché)* পুনরুদ্ধারও করেন তিনি।[৩২] সেই উদ্যানের জন্য তিনি 'শিশু ও ডলফিন' *(Enfant au dauphin)* নামের বিখ্যাত মূর্তিটি খোদাই করেন।[৩৩] বার্গেল্লোর 'ডেভিড' *(David)* মূর্তিটিও এসময়ে তাঁর রচনা। এ মূর্তিটিকে ১৪৭৬ সালে লোরঁ দে মেদিচি এবং তাঁর ভাই জুলিয়াঁ ফ্লোরেন্সের সেইনিউরিতে ১৫০ ফ্লোরিনের বিনিময়ে বিক্রি করেন। কথিত আছে যে, এ মূর্তির মডেল ছিলেন তরুণ লিওনার্দো।

আশ্চর্য ব্যাপার হল যে এই ডেভিড মূর্তিটির আগে, বা 'শিশু ও ডলফিন' ভাস্কর্যটির আগে কোনও বড় ভাস্কর্য বা মূর্তি বা বাস্ট ভেরোক্কিওর কর্মশালা থেকে বেরোয়নি। না পাওয়া যায় কোনও বিশেষ পেন্টিং, ক্যানভাস বা ফ্রেস্কো। অর্থাৎ '৭০-এর দশকের আগে পর্যন্ত— সুতরাং লিওনার্দোর শিক্ষানবিশির গোটা সময়টা জুড়েই— ভেরোক্কিও যেন কেবল নানা বাণিজ্যিক কাজকর্ম নিয়ে ব্যস্ত থেকেছেন— নিছক অলংকরণের অথবা প্রযুক্তিগত কারিগরির কাজে। যেন তিনি দ্বিধাগ্রস্ত ছিলেন, যেন নিজের শিল্পীসত্তার সম্পূর্ণতা তাঁর কাছে ধরা দেয়নি। 'গ্রঁজঁর' বা মানবশরীরের আকৃতির পরিপূর্ণতার ফর্ম যেন তখনও তাঁর অধরা। সেদিকে নিজেকে চালিত করতেও যেন তাঁর কুণ্ঠা বা অনিচ্ছা। সান লরেনৎসোর (মেদিচিদের অধীনস্থ সামন্তরাজা) সাক্রিস্তির জন্য তিনি রচনা করেছিলেন এক হাতমুখ ধোবার জলপাত্র। অথচ ১৪৬৫-তে বণিকসভার যে বায়না তিনি পান ব্রোঞ্জে যিশু ও অবিশ্বাসী টমাসের ভাস্কর্য খোদাই করার— সেটিকে ধরতে ও সম্পূর্ণ করতে তাঁর লেগে যায় আরও অনেক সময়। '৮০-র দশকের আগে কাজটা শেষ হতেই পারল না। অর্থাৎ, লেগে গেল পনেরো বছর। একটিও পূর্ণ মানব নয়, এই সময়ের আগে জীবিত যেসব প্রাণীর ভাস্কর্য তাঁর হাত থেকে বেরিয়েছিল সেগুলো সিংহ, মনুষ্যশিশু (পুত্তি) এবং ডানাওয়ালা দানবদের মূর্তি, তাও কেবল অলংকরণের বিষয় হিসেবে।

ভেরোক্কিওর অধিকাংশ বড় ও উল্লেখযোগ্য কাজই অন্তত যেগুলো আমরা হাতে পাই— রচিত হয়েছে ১৪৭০ থেকে তাঁর মৃত্যুর সময়, অর্থাৎ ১৪৮৮ পর্যন্ত। ১৪৭০ নাগাদই রচিত হয় 'ডেভিড' ও 'শিশু ও ডলফিন'। এই সময়েই মেদিচির রাজপরিবারের লোকেরা নানা কাজে, টুকিটাকি প্রয়োজনে, তাঁদের উদ্যান, ভিলা ও প্রাসাদ সাজানোর জন্য, উৎসবে-পার্বণে ভেরোক্কিওকে অলংকরণমূলক কাজে ব্যাপৃত রাখা বন্ধ করেন। হতে পারে যে এই মেদিচিরাই ভেরোক্কিওকে প্রতিষ্ঠা দেন, কিন্তু একই সাথে তাঁরা কি তাঁর উত্থান ও পরিণতির পথও খানিকটা রুদ্ধ করে রাখেননি?

এখানেই আমার মতে ঐতিহাসিকদের অবহেলা।

আসলে শিল্পের ইতিহাসে ভেরোক্কিও এক অত্যন্ত অসুবিধাজনক পর্যায়ে অবস্থান

করছেন। প্রথম রনেশাঁস বা নবজাগরণের একেবারে শেষপ্রান্তে তাঁর জন্ম। দুই পৃথক যুগের ঠিক মাঝখানটিতে তিনি। দোনাতেল্লো, মাসাচ্চিও ও ব্রুনেলেশকির মতো মহারথীদের পরে জন্মেছেন তিনি। অন্যদিকে তাঁর শিষ্যেরাও সব অতি খ্যাতনামা— পেরুজিনো, লোরেনৎসো দি ক্রেদি এবং সর্বোপরি লিওনার্দো। তাঁর কাজগুলোর এই এক সমস্যা— অসামান্য সব শিল্পকীর্তির অতিরিক্ত কাছে থাকার ফলে সেগুলো আর নজরে পড়ে না। পূর্বসূরি এবং শিষ্যদের চাপে তিনি ক্লিষ্ট। তাঁর জন্য তাই ইতিহাসে এক 'দ্বিতীয় স্তরের' সম্মান প্রাপ্য— এক 'অতিরিক্ত' অভিনেতার তকমা।

ভাসারির কাছেও এভাবে প্রতিভাত হয়েছেন ভেরোক্কিও। চিমাবু থেকে শুরু করে মাইকেল এঞ্জেলো তথা নিজের নামটি পর্যন্ত তালিকাভুক্ত করার সময়ে ভাসারি শুধু ভেরোক্কিওকে ছুঁয়ে গেছেন। লিওনার্দোর শিক্ষক ছাড়া আর কোনও ভূমিকায় তিনি তাঁকে দেখতে নারাজ। এক অতিসরলীকরণের শিকার এখানে ভেরোক্কিও। যেন শিষ্যকে অতি আলোচিত করার জন্য গুরুকে খানিক অন্ধকারে রাখা। অন্তর্নিহিত গুণ ও প্রতিভার কোনও স্পর্শই যেন তাঁর মধ্যে ছিল না— কেবলই এক কেজো কারিগর তিনি। তাঁর শিল্পরীতি যেন কঠিন, শুষ্ক, তাতে কোনও সূক্ষ্মতাই নেই। তাঁর সকল কাজগুলিও যেন প্রতিভা নয়, হাড়ভাঙা পরিশ্রমের, অধ্যবসায়ের ফসল।

ভেরোক্কিওকে এসবের ফলেই যেন অনেকটা কম করে দেখানোর চেষ্টা আছে। ক'টাই বা কাজ— ভাস্কর্য বা ছবি, সমালোচকেরা ভেরোক্কিওর সৃষ্টি বলে স্বীকার করেন? খুবই কম। একটি বাস-রিলিফের ক্যানভাসে 'ভেরোক্কিজম' বা ভেরোক্কিওসুলভ গুণাবলি খুঁজে পাওয়া যায়— ছবিটি যতই চমৎকার হোক, সমালোচক বলেন, নিশ্চয় কোনও ছাত্রের বা সহকারীর বা গোটা কর্মশালার হাত আছে এতে। এক কোমল, দেবদূতোপম স্মিত মুখের চিত্র আছে ক্যানভাসটিতে। অমনি ধরে নেওয়া হল এটা লিওনার্দোর অবদান। এমনকী ভেরোক্কিওর কাজে লিওনার্দোর প্রভাব খুঁজে পান এঁরা— লিওনার্দোর উপরে ভেরোক্কিওর প্রভাবের পরিবর্তে।

কিছু কিছু ঐতিহাসিক অবশ্য ভাসারির মতের বিরোধিতাও করেছেন। ভেরোক্কিওর প্রতি তাঁর অবিচারের প্রতিকার করতে চেয়েছেন। কিন্তু কারওকে ধ্বংস করা যতটা সহজ, পুনঃপ্রতিষ্ঠিত করা বোধহয় ততটা সহজ নয়। ভাসারির ঘরানার বক্তব্যই শেষ পর্যন্ত বোধহয় দীর্ঘস্থায়ী হয়েছে। ভেরোক্কিওর শিল্পজীবন প্রতিভাত হয়েছে অতি ধীর, পরিশ্রমী, স্বল্পপ্রজ, প্রায় অনুল্লেখযোগ্য এক কর্মপ্রণোদনা হিসেবে।

আসলে ভাস্কর্যের তুলনায় চিত্রশিল্পের ক্ষেত্রে ভেরোক্কিওর কাজের অভাবটাই ভাসারির মতকে পুষ্ট করতে সাহায্য করেছে। এখনও বিভ্রান্তির মেঘ কাটেনি। কারণ অনেক প্রথমত, ভেরোক্কিও সত্যিই চিত্রকরের তুলনায় বেশি করে ভাস্কর (শুল্কবিভাগের সরকারি কাগজে তিনি বর্ণিত 'স্কার্পেল্লাতোরে' বা পাথর-কুঁদিয়ে বলে অথবা 'স্কুলতোরে' বা ভাস্কর, কখনও বা 'ওরেফিসে' বা স্বর্ণকার এবং একবার 'ইনতাগলিয়াতোরে' বা ছেনি ব্যবহারকারী হিসেবে। কখনও চিত্রকর হিসেবে নয়।) ভাস্কর্যের ক্ষেত্রে তাঁর খ্যাতি ছিল অটুট। ফ্লোরেন্সের বাইরেও এই খ্যাতি ছড়িয়ে পড়ে। বিশেষত ডেভিড বা পিস্তোইয়ার

ফোর্তেগুয়েরি মনুমেন্ট যাতে 'সন্ত টমাসের অবিশ্বাস' *(Incredulite de saint Thomas)* চিত্রিত হয় এবং ভেনিসের কল্লেয়ন-এর অশ্বারোহী মূর্তি! এই খ্যাতিতে ভাসারির বক্তব্য খানিকটা চাপা পড়ে। উলটোদিকে কিন্তু, লিওনার্দোর কোনও ভাস্কর্যের প্রায় কিছুই অবশিষ্ট নেই। তা যদি না হত, তবে হয়তো এই ক্ষেত্রেও শিষ্যের খ্যাতি গুরুকে রাহুগ্রস্ত করে রাখত। আশ্চর্যের ব্যাপার, ভেরোক্কিওর কোনও সুবিখ্যাত প্রথম সারির ভাস্কর শিষ্য নেই।

তাঁর কর্মশালায় যেসব ভাস্করেরা কখনও-না-কখনও কাজ করেছেন তাঁদের তালিকাটা এইরকম: ফ্রান্সেস্কো দি সিমোন— ইনি প্রথমে ছিলেন দেসিদেরিওর শিষ্য। আনিওলো দি পাওলো— এর সম্বন্ধে আমরা কিছুই জানি না। বেনেদেত্তো বুইলিওনি— দেল্লা রোব্বিয়ার কাছে ঋণবদ্ধ। জিও ভান ফ্রান্সেস্কো রুস্তিচি, দেরিতে 'বত্তেগায়' আসেন। ১৫০৭ নাগাদ এঁর সাথে লিওনার্দো কাজ করেছিলেন, অথচ এঁর কাজে নাকি লিওনার্দোর প্রভাব পাওয়া যায়। প্রথমজনকে বাদ দিলে ভেরোক্কিওর গুণাবলি এঁদের কারওর মধ্যে দেখা যায় না। গুরুকে পাল্লা দেবার কোনও লক্ষণও এঁদের নেই।

অথচ যে ক'জন চিত্রকর ভেরোক্কিওর শিষ্য ছিলেন, যে ক'জনের অন্তত তাঁর দ্বারা প্রভাবিত হবার সম্ভাবনা আছে— তাদের মধ্যে পাই সুবিখ্যাত সব নাম। লিওনার্দো, পেরুজিনো, লোরেনৎসো দি ক্রেদি, বত্তিচেল্লি এক অর্থে ১৪৫০-এর আশেপাশে শিল্পীদের যে প্রজন্মটির জন্মকাল। ঘিরলন্দাইয়ো ও লুচা সিনিওরেল্লি পর্যন্ত ধরা যেতে পারে। ১৪৯০ নাগাদ ফ্লোরেন্সের সবচেয়ে বিখ্যাত শিল্পীদের তালিকা বানাতে গিয়ে লেখক উগোলিনো ভেরিনো ভেরোক্কিওকে তুলনা করেছিলেন গ্রিক ভাস্কর লাইসিপ্পে-র সঙ্গে। আলেক্সান্দার দা গ্রেট-এর সরকারি প্রতিকৃতিকর এবং ব্রোঞ্জের কারিগর হিসেবে তিনি ছিলেন বিখ্যাত। তিনি লিখেছিলেন— "ভেরোক্কিওর প্রতিভাকে নিংড়ে নিয়েছেন চিত্রশিল্পীরা। তাঁর শিষ্যেরা অনেকেই গোটা ইতালিতে বিখ্যাত।"[৩৪]

যখন লিওনার্দোর শিক্ষানবিশি শুরু হয়, গুরু আন্দ্রেয়ার কর্মশালা তখন ফ্লোরেন্সের নব্য শিল্পীদের ভিড়ে গমগম করছে। এ যেন এক ল্যাবরেটরি, 'আধুনিকতা'-র পরীক্ষা-নিরীক্ষার এক পীঠিকা। পৃথিবীকেই প্রশ্ন করছেন এই শিল্পীরা— শহরে যা কিছু ঘটছে সবকিছুই আলোচিত হয় এখানে (ফ্লোরেন্সবাসীর অতি পরিণত এক সমালোচনাশীল মননের জন্য নাম ছিল)। নানা বিষয় নিয়ে আলোচনা হয়— দর্শন, ইতিহাস, চিকিৎসাশাস্ত্র। মার্সিল ফিসাঁ প্লাতোর অনুবাদ ও টীকা করছেন। ওদিকে ঘটছে বড় ও নতুন সব কর্মপ্রকল্প— তা নিয়েও আলোচনা করছেন সবাই। ১৪৭০-এ যেমন আলবের্তির পরিকল্পনায় সান্তা মারিয়া নভেল্লার সুমুখভাগ। নানা শিল্পীর মধ্যে দেওয়ানেওয়া হয় মডেল, বা নতুন প্রকল্প, বার্নিসের বা রং-কে দীর্ঘায়ু করার আঠা তৈরির পাকপ্রণালী। অবসর সময়ে সংগীতচর্চা হয়— গান তৈরি হয়। ভাসারি জানান— ভেরোক্কিও শুধু শিল্পী নন, সংগীতজ্ঞও। লিওনার্দোকে তিনিই সংগীতরসে দীক্ষিত করেছিলেন হয়তো বা।

সান্দ্রো বত্তিচেল্লি (যাঁর আসল নাম আলেক্সান্দ্রো ফিলিপেপি) ছিলেন লিওনার্দোর চাইতে আট বছরের বড়। আগে এক ধাতুশিল্পীর কাছে প্রশিক্ষণ নিয়েছিলেন। পরে ফ্রা ফিলিপ্পো লিপ্পির কাছে আঁকা শেখেন। ১৪৬৫ নাগাদ তাঁর গুরু স্পোলেত গেলেন কাজে— সে

কোয়াত্রোচেন্তোর প্রধান শিল্পীকুল

ফ্লোরেন্স	ফ্লোরেন্স বহির্ভূত
চিমাবু (আনু. ১২৪০-আনু ১৩০২)	
জিওত্তো (আনু. ১২৭০-১৩৩৭)	
ব্রুনেল্লেশকি (১৩৭৭-১৪৪৬)	
ঘিবের্তি (আনু ১৩৮০-১৪৫৫)	
দোনাতেল্লো (আনু. ১৩৮৬-১৪৬৬)	
ফ্রা এঞ্জেলিকো (১৩৮৭-১৪৫৫)	জ্যান ভ্যান আইক (১৩৯০-১৪৪১)
	পিসানেল্লো (আনু. ১৩৯৫-১৪৫৫)
মিকেলোৎসো (১৩৯৬-১৪৭২)	
উচ্চেলো (১৩৯৭-১৪৭৫)	স্কোয়ারচিওনে (আনু. ১৩৯৭-১৪৭৪)
দোমেনিকো ভেনেৎসিয়ানো (১৪০০-১৪৬১)	
লুচা দেল্লা রোব্বিয়া (আনু. ১৪০০-১৪৮২)	ভ্যান ডার ওয়েইডেন (আনু. ১৪০০-১৪৬৪)
মাসাচ্চিও (১৪০১-১৪২৮)	
আলবের্তি (১৪০৪-১৪৭২)	
ফ্রা ফিলিপ্পো লিপ্পি (আনু. ১৪০৬-১৪৬৯)	
পিয়েরো দেল্লা ফ্রান্সেস্কা (আনু. ১৪১০-১৪৯২)	
	ডিয়েরিক বুটস (১৪১৫-১৪৭৫)
গোৎসোলি (১৪২০-১৪৯৭)	জাঁ ফুকে (১৪২০-১৪৮০)
আন্দ্রেয়া দেল কাস্তাইনো (আনু. ১৪২৩-১৪৫৭)	
বালদোভিনেত্তি (১৪২৫-১৪৯৯)	
মিনো দা ফিয়েসোল (১৪২৯-১৪৮৪)	কসমে তুরা (আনু. ১৪৩০-১৪৯৫)
দেসিদেবিও দা সেত্তিনিয়ানো (আনু. ১৪৩০-১৪৬৪)	আন্তোনেল্লো দা মেস্সিনে (আনু. ১৪৩০-১৪৭৯)
	জিওভান্নি বেল্লিনি (১৪৩০-১৫১৬)
	ক্রিভেল্লি (১৪৩০-১৪৯৫)
	মানতেইনা (১৪৩১-১৫০৬)
আন্তোনিও (১৪৩২-১৪৯৮) ও পিয়েরো (১৪৪৩-১৪৯৬) পোল্লাইউয়োলো	মেমলিং (১৪৩৩-১৪৯৪)
ভেরোক্কিও (১৪৩৫-১৪৮৮)	ফ্রান্সেস্কো দি জিয়োর্জিও মার্তিনি (১৪৩৯-১৫০২)
	উগো ভ্যানডার গোয়েস (আনু. ১৪৪০-১৪৮২)
	ব্রামান্তে (১৪৪৪-১৫১৪)
বত্তিচেল্লি (১৪৪৪-১৫১২)	
	ল্যা পেরুজ্যা বা পেরুজিনো (আনু. ১৪৪৫-১৫২৩)
দোমেনিকো ঘিরলন্দাইয়ো (১৪৪৯-১৪৯৪)	
সিনিওবেল্লি (১৪৫০-১৫২৩)	
লিওনার্দো (১৪৫২-১৫১৯)	জেরোম বশ (আনু. ১৪৫০-১৫১৬)
	পিন্তুরিক্কিও (১৪৫৪-১৫১৩)
লোরেনৎসো দি ক্রেদি (আনু. ১৪৫৬-১৫৩৭)	কারপাচ্চিও (আনু. ১৪৫৫-১৫২৫)
ফিলিপিনো লিপ্পি (১৪৫৭-১৫০৪)	
পিয়েরো দি কসিমো (১৪৬২-১৫২১)	গ্রুনওয়াল্ড (আনু. ১৪৬০-১৫২৮)
	ড্যুরার (১৪৭১-১৫২৮)
মাইকেল এঞ্জেলো (১৪৭৫-১৫৬৪)	ক্রানাক (১৪৭২-১৫৫৩)
	জিয়র্জিওনে (১৪৭৭-১৫১০)
	রাফায়েল (১৪৮৩-১৫২০)
আন্দ্রেয়া দেল সার্তো (১৪৮৬-১৫৩০)	তিতিয়েন/টিটিয়ান (আনু. ১৪৮৫-১৫৭৬)
	ল্যা করেজ (আনু. ১৪৮৯-১৫৩৪)
	হলবেইন (আনু ১৪৯৭-১৫৪৩)
ভাসারি (১৫১১-১৫৭৪)	

সময়ই ইনি ভেরোক্কিওর গোষ্ঠীর নিকটবর্তী হন। ততদিনে তাঁর শিক্ষা তো সম্পূর্ণই হয়ে গেছে। তাই নতুন করে ভেরোক্কিওর শিষ্য হবার প্রশ্ন নেই তাঁর। আসলে বত্তেগার 'আধুনিকতার' হাওয়াই তাঁকে কাছে টেনেছিল। নিজের কাজকে আরও উন্নত করে তোলার ইচ্ছাও।

কয়েক বছর পরে ১৪৬৯ অথবা ১৪৭০ নাগাদ, পিয়েত্রো ভানুচ্চি— যিনি পেরুজ্যাঁ বা পেরুজিনো নামে খ্যাত (যদিও পেরুজ অঞ্চলে নয়, চিত্তা দেল্লা পিয়েভে তাঁর জন্ম) এসে যোগ দেন এই কর্মশালায়। ইনিও তখন শিক্ষানবিশির বয়স পেরিয়ে গেছেন এবং শিল্পের প্রাথমিক প্রশিক্ষণও তাঁর ছিল। তবু এসে ঢুকলেন ভেরোক্কিওর কর্মশালায়। তাঁর ফ্লোরেন্সে আসার কারণই হল সেটির শিল্পখ্যাতি। নিজের জন্মস্থান অম্ব্রি অঞ্চল ছেড়ে এখানে আসেন এই শিল্পী। তাঁর মতে ফ্লোরেন্স ছিল 'আর্তিয়াম মাতের' বা শিল্পের জননী। যেভাবে আঠেরো-উনিশ শতকের ফরাসি শিল্পীরা রোমযাত্রা করতেন— সেভাবেই পেরুজ্যাঁ তাঁর উচ্চাকাঙ্ক্ষার বশেই হয়তো এই কর্মশালায় এসে যোগদান করেন— নিশ্চয়ই এর নামযশ তখন দূর-দূরান্তে ছড়িয়ে পড়েছে। এখানেই যেন আছে শিল্পীদের ভবিষ্যৎ। এই কর্মশালা উন্মুক্ত সবধরনের অপ্রথাগত পরীক্ষা-নিরীক্ষার জন্য। অভিনব 'প্রোসেদে ফ্লামন্দ' বা 'উত্তরের' রীতিতে ছবি আঁকার জন্য বিখ্যাত তখন এই কর্মশালা। এ রীতির বৈশিষ্ট্য প্রথম জলরঙের বদলে তেলরঙের ব্যবহার। ফলত বিভিন্ন শেডের রঙের পরস্পর মিশ্রণটা হয় অপূর্ব আর নরম, মসৃণ এক গতিময়তা পায় ছবির রেখাগুলি।

গুরুর বহুমুখী প্রতিভার একমাত্র উত্তরসূরি বোধহয় লিওনার্দো। ল্য পেরুজ্যাঁ বা বত্তিচেল্লি চিত্রশিল্পীর বাইরে কিছু নন। ভাস্কর্য তাঁদের আকর্ষণ করে না। দু'-তিন বছর তাঁরা মায়েস্ত্রো আন্দ্রেয়ার সাথে যুক্ত থাকেন, তাঁদের চিত্রকলাকে সমৃদ্ধ করেন— কিন্তু ধাতু গলাবার বা মনুমেন্ট বানাবার কাজ তাঁরা পেলেন না। ভেরোক্কিও যে তাঁর চিত্রশিল্পের জন্যই বিশেষভাবে বিখ্যাত— এ ঘটনা সেই প্রমাণই রাখে।

দু'জনেরই প্রথম ব্যক্তিগত কাজেও ভেরোক্কিওসুলভ বৈশিষ্ট্য পাওয়া যায়।[৩৩] ১৪৭০, ১৪৭১-এ রচিত ছবিগুলি। এ থেকে প্রমাণিত যে ১৪৭০-এর আগেই— অর্থাৎ লিওনার্দোর শিক্ষানবিশির কালেই— যথেষ্ট পরিণত ভিয়া দেল আনিওলোর এই কর্মশালার চিত্রকলাবিভাগ। অন্তত ভেরোক্কিওকে সমালোচকরা তেমন গুরুত্বপূর্ণ কোনও ছবির রচয়িতা বলে স্বীকার না করলেও, সে যুগের শিল্পীদের চোখে তিনি খুবই গুরুত্বপূর্ণ মানুষ ছিলেন। আন্তোনিও ও পিয়েরো— দুই পোল্লাইউয়োলো ভ্রাতার বিখ্যাত বত্তেগার সঙ্গে সমানে সমানে টক্কর ও পাল্লা দিত তাঁর আতলিয়ের। এই দু'জনের অবস্থান ছিল ফ্লোরেন্সীয় আভঁগার্দ রীতিরই অন্য এক মেরুতে।

ভেরোক্কিওর মতামত ছিল খুব জোরালো। তিনি ছিলেন পথিকৃৎ-স্থানীয় শিল্প গবেষক। তাঁর পূর্বসূরিদের পদ্ধতি ও প্রণালী নিছক যান্ত্রিক প্রয়োগ করে তিনি থেমে যেতেন না। নিরন্তর প্রশ্ন করে যাওয়া আর পরীক্ষা-নিরীক্ষার উদ্ভাবনের মধ্যে দিয়ে তিনি ক্রমোন্নত করেন সেসব প্রণালী।

এবং তাঁর সহযোগী যুবাদের ওপরে তাঁর প্রভাবটাও ঠিক এইখানে। সে সময়ের

অভীপ্সার সাথেও তাঁর এই অবদানটি মিলে যায়। নানা পদ্ধতিকে আয়ত্ত করা— যৌক্তিক ও বৈজ্ঞানিক স্তরে— এই ছিল যুগপ্রয়োজন। আমরা জানি, শিল্প বা আর্ট তখনও রোমান বড় হাতের 'এ' অক্ষরে লেখা হয় না। তখনও 'শিল্পের জন্য শিল্প' কথাটি উদ্ভাবিত হয়নি। শিল্প তখনও নিজের জন্য নিজেই উদ্দেশ্য ও গন্তব্য হয়ে ওঠেনি। বহুবচনে তখনও বলা হয় 'শিল্পসমূহ'। তবু লিয়ঁ বাত্তিস্তা আলবের্তি বলেন, "শিল্পসমূহের প্রশিক্ষণ হবে যুক্তি দ্বারা, পদ্ধতি দ্বারা— এবং অভ্যাসই শিল্পে পারঙ্গমতা আয়ত্ত করতে সহায়ক।"[৩৬]

কোয়াত্রোচেন্তো বা চতুর্দশ শতকের প্রবণতাগুলি দেখলে দেখব, অধিকাংশই ভেরোক্কিওর কর্মশালায় তীব্রভাবে উপস্থিত। ফলত লিওনার্দোর ভেতরেও। যে বিপুল বেগে উন্নতি হচ্ছে শিল্পের, তাতে এই 'শিল্পী-কারিগর' গোষ্ঠীর কতটাই অবদান। এক শতক ধরে প্রায় সবকিছুই এঁরা 'আবিষ্কার' করে ফেলেছেন (পারস্পেকটিভ বা তুলনামূলক আয়তন, শারীরসংস্থান, আলোকতত্ত্ব......)। এসবের জন্যই এই শতকটি অন্য সব শতকের চেয়ে আলাদা, একমেবদ্বিতীয়ম্। এ সময়ের প্রতিটি বড় কাজই তাই— এই রণ-নায়কদের এক একটি বিজয়-চিহ্ন।

এই বিজয় অভিযান, সাধারণ মতে প্রকৃতির কাছে 'ফিরে যাওয়া'। রিয়্যালিজম বা বাস্তববাদের দিকে অভিযান। লিওনার্দো আর এক গোপন প্রক্রিয়ায় যেন এই চিন্তাকে অন্য একভাবেও প্রতিষ্ঠিত করেন: তিনি আজ যা করেন, কাল তার পুনরাবৃত্তি করেন না। প্রতি মুহূর্তে নিজেকে পুনরাবিষ্কার করেন।

লিওনার্দোর মতে (তাঁর সমসাময়িক ভাসারি প্রমুখের মতেও) শিল্প যে সেযুগের অতি উচ্চতায়·পৌঁছতে পেরেছে এটা আসলে 'ল'স্তিকিতে' ('অ্যান্টিকুইটি') বা 'অতীতযুগ'-এরই অবদান। এই অতীতকে এক মোহের দৃষ্টিতে দেখতেন তাঁরা। রোমানদের সময়ে এই উচ্চতা কোনওভাবেই খর্ব হয়নি। তারপরের যুগ হল 'মধ্যযুগ' যা ভাসারিদের কাছে 'হাস্যকর বাইজানটাইন রীতি'। এর বিপরীতেই আবার শিল্পকে নবজাগরণের পথ দেখালেন জিওত্তো। জিওত্তো ছিলেন দান্তের সমকালীন। সাহিত্যে দান্তের যে স্থান, ললিতকলায় (ভাস্কর্য-চিত্রকলা আদি) জিওত্তোর সেই জায়গা। প্রথম 'আধুনিক' পেন্টিংয়ের জনক তিনি। লিওনার্দো স্মরণ করেন. তস্কানির পর্বতের নির্জনতার মধ্যে ছাগল চরিয়ে বড় হয়েছিলেন জিওত্তো (অনেকটা তাঁর নিজের মতোই)। নিজে যে ছাগলগুলিকে পাহারা দিতেন তাদের স্কেচ করেই তাঁর আঁকাআঁকির শুরু। পরে সে অঞ্চলের সব জন্তুর ছবিই তিনি আঁকেন। লিওনার্দো বলেন "তিনি সরাসরি প্রকৃতি থেকে শিল্পে প্রবেশ করেছেন।" যা চোখে দেখা যায় সেই জিনিসটিই হত তাঁর ছবি আঁকার অনুপ্রেরণা। এই পদ্ধতিতেই তিনি শুধু সমকালের সব চিত্রকরদের ছাপিয়ে গেলেন শুধু তাই নয়, 'পূর্ববর্তী আরও বেশ কয়েকটি শতাব্দীকেও পেছনে ফেলে এলেন।'[৩৭]

লিওনার্দো এক ক্লাসিক পদ্ধতিতে লিখতেন। ফ্লোরেন্সের আতলিয়েরগুলিতে সেসব লেখা আলোচিত হত। ভাসারি তো তাঁরই অনুসারী। তবে এই লেখাটিতে লিওনার্দো যোগ করেন এক ব্যক্তিগত নোট বা টীকা, যা তাঁর অন্তরের কথাটি জানিয়ে দেয়: "জিওত্তো শুধুমাত্র তাঁর গুরু চিমাবুর কাজগুলির অনুকরণেই তৃপ্ত থাকতে পারেননি।"

পাণ্ডুলিপিতে এই বাক্যটিকে খুঁজতে হয়। কারণ, বেশ অর্থপূর্ণভাবেই, এ কথাগুলি তিনি অকারণে দাগ দিয়ে কেটে দিয়েছেন। যেন এ বাক্য অস্বস্তিকর। প্রয়োজনের চেয়ে বেশি বলে ফেলছে এ বাক্য। তাঁর গোটা লেখাটির বিষয়টাই ছিল এইরকম: "চিত্রকলার মানের অবনতি তখনই হয় যখন শিল্পীর কাছে তাঁর পূর্বজের ছবির অনুকরণ ছাড়া আর কোনও মডেল থাকে না।"[৩৮]

মধ্যযুগের চিত্রকর ও ভাস্কররা তো ঈশ্বরের মহিমাকীর্তন ও মানুষের ঈশ্বরকৃপাবিশিষ্ট হয়ে ওঠা— এই দুটোমাত্র বিষয়ের ওপরেই কাজ করতেন। তাঁদের ধর্মবিশ্বাসই ছিল একমাত্র অনুপ্রেরণা। প্রথার দ্বারাই শুধু চালিত হতেন তাঁরা। তাই তাঁরা পূর্বপ্রতিষ্ঠিত কর্মের পুনরাবৃত্তি করে যেতেন শুধু। পরিশ্রম করতেন— কিন্তু লিওনার্দোর মতে সে পরিশ্রম এক অপচয়। গুরুর কাজকে অনুকরণ করার অলস অভ্যাসের প্রথা প্রথম ভাঙলেন জিওত্তো, লিওনার্দোর মতে। কিন্তু জিওত্তোর পরে শিল্প আবার অবনতির পথে গেল। কারণ জিওত্তোর পরবর্তীরা তাঁর থেকে শিখলেন না এই আত্মআবিষ্কার— প্রকৃতি আবিষ্কারের পথ। একগুঁয়েভাবে প্রকৃতিকে উন্মোচন করে যাবার কঠিন রাস্তা নিলেন না তাঁরা। উলটে তাঁরা শুরু করলেন অন্ধভাবে জিওত্তোর ছবিগুলির অনুকরণ।[৩৯] "মাসাচ্চিও তথা তোমাস্‌সো দে ফ্লোরেন্স-এর সময় পর্যন্ত উদাহরণগুলো তাই একইরকমের। প্রকৃতির দ্বারা উদ্বুদ্ধ না হয়ে, মায়েস্ত্রোর প্রতিভার কাছে নতিস্বীকার করা। ফলত ব্যর্থ হয়েছে তাঁদের পরিশ্রম।"

লিওনার্দো নিজের পিতার সাথে গভীরভাবে সম্পৃক্ত ছিলেন না, অবৈধ সন্তান হবার কারণে। যে গুরুর ছাতের তলায় এতদিন বসবাস করলেন তিনি, পিতৃপ্রতিম যে গুরু তাঁকে অন্ন দিতেন, সর্বতোভাবে আইনি প্রশিক্ষকের অধিকার— এমনকী প্রয়োজনে মারধোর করবার অধিকারও যাঁর ছিল— তাঁর সম্বন্ধেও লিওনার্দোর মনোভাব নিরুত্তাপ বলে মনে হয় এ থেকে। যেন এ সম্পর্ক এক সামান্য জিনিস।

"শুধুমাত্র গুরুর কাজের অনুকরণেই তৃপ্ত থাকতে পারেননি..." কেটে দেওয়া এই বাক্যটি যদি বা একটি ব্যক্তিগত সমস্যার জায়গাকে উন্মোচন করে, কিন্তু বস্তুত এ থেকে পাই শিল্পীর এক সংজ্ঞা। যে নতুন শিল্পী একটু একটু করে আত্মপ্রকাশ করছিলেন কোয়াত্রোচেন্তোর শেষ পর্বে— ইতালিতে, ফ্লোরেন্সে।

শুধু বুদ্ধি দিয়ে হয় না। অভ্যাসও চাই— তাই শিল্পীকে অনুকরণ করতেই হবে। কিন্তু সে অনুকরণ হবে বোঝবার জন্য, অন্যের কাজের আবিষ্কারগুলিকে আত্মস্থ করবার জন্য। কিন্তু "অন্যের প্রতিভার দ্বারা উদ্বুদ্ধ যে কাজ, তা কিছুটা মধ্যমেধার হতে বাধ্য।"[৪০] লিওনার্দো লেখেন। আসলে উদ্ভাবনের মধ্য দিয়েই শিল্পীর নিজস্ব প্রতিভার পরিমাণ। কেউ বা বলবেন, যে প্রতিভার এক অবিচ্ছেদ্য শর্ত হল উদ্ভাবনশীলতা— যে 'উদ্ভাবন' অনেকটাই তার আদি অর্থে প্রযুক্ত— মিস্টিক অর্থে। (যেভাবে কথিত হয় 'সন্ত ক্রোয়ার উদ্ভাবন'।)

উদ্ভাবন মানে যে কোনও মূল্যে মৌলিকতা বা নতুনত্ব আনা নয় (ভাসারি যাকে 'তেরিবিলিতা' বলেন)। এই কাজটি বিনাকারণে, অর্থহীনভাবে করলে চলবে না। তা যেন কাজে লাগে— তা যেন পদ্ধতিগত কোনও উত্তরণে বাস্তবে রূপান্তরিত হয়। লিওনার্দো

বলেন— "সেই কাজ থেকে বিরত হও, যার ফলটি হবে অকালমৃত্যু।"[৪০] বরঞ্চ যে কাজ থেকে ভবিষ্যতের উদ্ভাবকেরা উপকৃত হতে পারেন সেটাই করা দরকার। প্রগতির জয়রথকে আরও এগিয়ে নিয়ে যাবার মতো কিছু করার প্রয়োজন আছে।

কোয়াত্রোচেন্তো নতুন নতুন ক্ষেত্রে পা রেখেছে। এই শতকেই জন্ম ক্রিস্টোফার কলাম্বাসের— এ শতকেরই শেষ বছরগুলিতেই তাঁর আমেরিকা আবিষ্কার। প্রকৃতিদেবী যেন ধীরে ধীরে তাঁর রহস্যভাণ্ডার মানুষের কাছে উন্মুক্ত করছেন। অজানা, অশেষ এই নব নব দিগন্তময় পৃথিবী। পাস্কাল হয়তো তাকে ভয় পেয়েছেন, কিন্তু একইসাথে সে তো হাতছানি দিয়েছে মানুষকে। উত্তেজনাময় এক তীব্র কামনার বস্তু হয়ে দাঁড়িয়েছে।

কোয়াত্রোচেন্তোর সব মানুষের মধ্যে বোধহয় ফ্লোরেন্সের শিল্পীদের ভেতরেই প্রগতি ও পরিবর্তনের জোয়ারটা সবচাইতে বেশি। দার্শনিক বা বৈজ্ঞানিকদের চেয়ে অনেক বেশি করে উন্নতির পথে এগিয়ে যেতে চেয়েছেন এই শিল্পীরা। তার কারণ হল এদের চোখের সামনেই চিরতরে রয়ে গেছে পূর্ববর্তী প্রজন্মগুলির সৃজন। সেসব শিল্পকীর্তিতে স্পষ্ট ফুটে ওঠে কতখানি উন্নতি ইতিমধ্যেই সম্ভব হয়েছে। কোন পথ বেয়ে এসে পৌঁছনো গিয়েছে আজকের দিনে। অন্যদিকে বাস্তব প্রকৃতি এবং কিছুটা পুরাকাল (অন্তিকিতে) তাঁদের বলে দিচ্ছে আরও কত কাজ বাকি। আরও কত পথ চলতে হবে।

কোয়াত্রোচেন্তোর শিল্পী প্রতিমুহূর্তে নিজের কাজকে স্থাপন করেন এই প্রেক্ষিতে। ১৪১০ নাগাদ পারস্পেকটিভের তথা তুলনামূলক আয়তনের গবেষণার সাফল্য বিচার করার জন্য ফিলিপ্পো ব্রুনেলেশকি (পিপ্পো নামেও খ্যাত) একটা পরীক্ষা করেন। স্থপতি ও ভাস্কর হিসেবেও খ্যাত এই চিত্রকরের একটি প্যানেলে ছিল ফ্লোরেন্সের অতিপরিচিত এক রাজপথের ছবি। ক্যাথেড্রালের দরজা থেকে দেখা সন্ত জঁ-এর নামাঙ্কিত চৌমাথাটি তিনি তুলে আনেন ছবিতে— সাথে অষ্টকোণ বাপ্তিস্তেরি ও মিসেরিকর্দের ভবন, যার তলায় ছোট একটি কেক-বিস্কুটের দোকানও আছে। তুলে আনেন পেকোরির আর্চগুলি, সন্ত জানোবির স্তম্ভ। সমস্ত ছবিটা সম্পূর্ণ হবার পর ঠিক যে জায়গার ছবি, সে জায়গাতেই প্যানেলটিকে স্থাপন করেন শিল্পী, প্রদর্শনের জন্য। ছবির ঠিক মধ্যবিন্দুতে করা হয় এক ছিদ্র। এবং ছবিটির পেছনের দিকে থাকেন দর্শক। ছবির সামনে রাখা হয় আয়না— অর্থাৎ যে দৃশ্যের চিত্র সে মূল দৃশ্য আব তার মুখোমুখি ছবিটির মাঝখানে। এবার ওই ছিদ্রে চোখ রেখে আয়নাটিকে প্রয়োজনমতো উঠিয়ে নামিয়ে আয়নায় প্রতিফলিত ছবিটির সাথে আসল দৃশ্যটিকে মিলিয়ে নিতে পারেন দর্শক। দেখতে পারেন পেন্টিংটি কতটা বাস্তবসম্মত। দৃষ্টিভ্রম সৃষ্টির মতো নিখুঁত হবে বাস্তবের হুবহু অনুকরণ— এই ছিল শিল্পীর উদ্দেশ্য। আর এ জন্যেই পদ্ধতি ও শৈলীর প্রয়োগ। এ পদ্ধতির মূল রহস্য আছে আনুভূমিক আর উল্লম্ব দুই অক্ষের মধ্যের ছেদবিন্দু নির্ণয়ে। এই বৈজ্ঞানিক নিরীক্ষার প্রদর্শন থেকে ওই 'প্রকৃতির সাথে প্রতিস্পর্ধিতা' নীতিটি বোঝা যায়। এটা কোনও অহংকারের ফাঁকা বুলি নয়। এই অভিজ্ঞতা ব্রুনেলেশকিকে এতটাই সফল করে যে এর পর তিনি তার পুনরাবৃত্তি ঘটান ফ্লোরেন্সীয়দের আরও এক পরিচিত স্থানের চিত্ররচনা করে। এবার প্লাস দে লা সেইনিয়্যুরি। তার প্রাসাদ, লজিয়া দেই প্রিয়োরি, "পিসানের ছাত এবং চারদিকের সব বাড়িগুলি সহ।"[৪১]

বৈজ্ঞানিক এই অনুসন্ধিৎসা যার প্রমাণ রাখলেন ব্রুনেলেশকি, পরে পাওলো উচ্চেলোও—তা ভেরোক্কিওর কর্মশালাতেও এসে পৌঁছেছিল। লিওনার্দো এই ধারারই উত্তরসূরি। তাঁর শিল্প ও জ্ঞানভাণ্ডারের মূলে আছে এই অনুসন্ধিৎসাই। পর্যবেক্ষণ, বিশ্লেষণ, ব্যাখ্যা, পরীক্ষানিরীক্ষা... লিওনার্দো লেখেন: "বিজ্ঞান হল সেনাপ্রধান— আর অভ্যাস তাঁর সৈনিক।"[৪৩] অথবা: "বিজ্ঞানের সহায়তা ছাড়া শুধুই অভ্যাস দিয়ে ততটুকুই যাওয়া যায় কম্পাস ও হালের সাহায্য ছাড়া, গন্তব্য সম্বন্ধে বিন্দুমাত্র ধারণাহীন একজন নাবিক যতটা যেতে পারেন।"[৪৪] প্রৌঢ় লিওনার্দো দা ভিঞ্চির প্রিয় স্লোগানগুলির একটি ছিল: 'একগুঁয়ে নিষ্ঠা।'[৪৫] ভাসারি আমাদের জানিয়েছেন, ভেরোক্কিওর কাছে সকলেই আঁকতেন প্রকৃতির অনুকরণে। এতটুকু বিচ্যুতিও সেখানে বরদাস্ত করা হত না। এমনকী, জীবন্ত মানব-আদর্শ বা মডেলের সহজলভ্যতা না থাকায়, যাতে সর্বদা মানব-অঙ্গের বাস্তব মূর্তি চোখের সামনে থাকে, ভেরোক্কিওর কর্মশালায় রাখা থাকত প্লাস্টারে গড়া হাত, পা কোমর, উরু। (আন্দ্রেয়ার আয়ের এক উৎস ছিল শবদেহের মুখোশ তৈরি— সুতরাং মানবদেহের প্লাস্টারের ছাঁচ নেওয়ার দক্ষতা তাঁর ছিল)।[৪৬]

তাঁরা কাদামাটির মানবমূর্তিও তৈরি করতেন। ভেজা কাপড় সেই মডেলের ওপরে পরিয়ে তাকে কাদার আস্তরণ দেওয়া হত।[৪৭] এতে কাপড়ে একটা ভারী ভাব আসত, ভাঁজগুলি ভালভাবে পড়ত। এবার এই আদর্শ সামনে রেখে তুলি বা চারকোলে একরঙা ছবিতে নিপুণভাবে অনুকরণ করা হত বস্ত্রাবৃত মানবশরীরের বিবিধ ফর্ম। ক্যানভাসে বা কাগজে রচিত সেসব ছবিতে এমন যথাযথতা আছে, এত ভাল রিলিফের কাজ আছে যা অতুলনীয়। লিওনার্দোর এমন বহু ছবি আমাদের হাতে এসে পৌঁছেছে।[৪৮] ললিতকলার বিদ্যালয়গুলিতে এইই চালু পদ্ধতি, কিন্তু সে যুগে এ ছিল একেবারে নতুন এক জিনিস। নতুবা ভাসারিই বা এত গুরুত্ব দিয়ে এর অনুপুঙ্খ বর্ণনা করবেন কেন?

দেখতে শেখা। চোখ, যা 'আত্মার জানালা', তাকে ব্যবহার করতে শেখা। পরিমাপ বিচার করা। বাস্তবের প্রতি অক্লান্তভাবে ধাবিত হওয়া। 'সত্য' ও প্রকৃতিকে নীরবে গণনা করা, আন্দাজ করা...।[৪৯] লিওনার্দো তাঁর ছাত্রদের এইসব শিক্ষাই পুনরায় হস্তান্তর করেন। বলেন: "শিল্পীকে হতে হবে সর্বজনীন।" অর্থাৎ এ বিশ্বে যতরকমের আকৃতি আছে, সবকিছুকে তাঁর সৃষ্টিতে তুলে আনতে সক্ষম হবেন শিল্পী। "চিত্রকরের আত্মা হবে এক আয়নার মতো। যে বস্তুটির ছায়া পড়ছে তাঁর ওপরে— তারই রং ধরবেন তিনি। দর্পণের সুমুখে যে বস্তুই আসে— সে বস্তুই বিধৃত হয় দর্পণের ভেতরে। হে চিত্রকর, জানবে যে তুমি যদি প্রকৃতির যে কোনও সৃষ্টিকে পুনঃসৃজনের ক্ষমতা ও সর্বজনীনতা না আয়ত্ত করতে পারো— কোনওদিন সফল হবে না। আর এই সৃষ্টির কাজ অসম্ভব হবে, যদি না প্রতিটি বস্তুকে দেখ, তাদের চিত্র হৃদয়ে ধারণ করো..."[৫০]

কোয়াত্রোচেন্তোর শেষ তৃতীয়াংশে ফ্লোরেন্সের শিল্পীর এক বিশেষ মনোভাব ছিল। প্রকৃতির সমস্ত শিক্ষা যেন এখনও গ্রহণ করা সম্পূর্ণ হয়নি। এখনও বহু কিছু শেখার আছে প্রকৃতির কাছে। যতটা সম্ভব যথাযথভাবে প্রকৃতিকে প্রকাশ করতে হবে— তাই তার নানা রূপ-বর্ণ-গন্ধের প্রকাশের পদ্ধতিগুলি কী কী হতে পারে, বোঝবার জন্য লড়াই চলেছে

এখনও। প্রতীকী পুনরুৎপাদনে তাঁরা তৃপ্ত হতে পারছেন না— নাটকের সাজসজ্জার মতো প্রথাগত প্রতীকী চিহ্ন চান না তাঁরা। তাঁরা চান, শিশু যিশুকে দেখতে হবে সত্যকার এক শিশুর মতোই— আকৃতিতে ছোট কোনও প্রাপ্তবয়স্কের মতন নয়। মরুভূমিতে সন্ত জাঁ-কে দেখতে হবে না কার্ডবোর্ডের পাহাড়ের সামনে দাঁড়ানো এক দৈত্যের মতো। সন্ত সেবাস্তিয়াঁর শরবিদ্ধ শরীরের মাংসপেশিকে সত্যকার ব্যথাপীড়িত, টান টান মাংসপেশির মতোই লাগবে। মেঘগুলি এক বিশুদ্ধ নীল আকাশে নিবদ্ধ সাদা কয়েকটি আকৃতিমাত্র হবে না। চুল হবে না শুধুমাত্র কয়েকটি বক্ররেখার সমষ্টি। কেশরাশি কেবল এক সাদাসিধে মাথার ওপরে জুড়ে দেওয়া একটা আঁকাবাঁকা দাগের স্তূপ থাকবে না। তাঁরা চান তাঁদের ছবির সামনে দাঁড়িয়ে দর্শক অনুভব করতে পারেন চুলের ঘনত্ব, প্রতিটি কুন্তলের লঘুতা। মাথার আকৃতি। যাতে দর্শক বুঝতে পারেন আকাশের গভীরতা, সমতলের বিস্তৃতি। এমনকী বুঝতে পারেন মেঘকে কীভাবে উড়িয়ে নিয়ে চলেছে বাতাস—। এমনকী এসব আঁকার জন্য আগে তো শিল্পীকে বুঝতে হবে মেঘ বস্তুটি কী। একটু একটু করে শিল্পী এই সবকিছুই পেরে ওঠেন।

এখনও ছবির বিষয়ের উপরে বিশ্বাস আছে বটে শিল্পীর (শিল্প এখনও ধর্মীয় প্রয়োজনের বস্তু) কিন্তু ক্রমশই বাড়ছে কীভাবে সে বিষয়কে প্রকাশ করা হচ্ছে সেই ফর্মের উপরে জোর দেওয়া। শিল্পী জানেন, ছবিকে তাঁর আরও আরও ভাল করে তুলতে হবে। আর তাই তিনি সবরকমের দৃষ্টিভ্রমের সাথে যুদ্ধ করে চলেন। প্রতিবার তিনি শিল্পের সামনে আসেন, যেন তা এক প্রগাঢ় কামনার বস্তু। প্রতিবার নতুনভাবে, যেন প্রথমবার, শিল্পকে আবিষ্কার করেন। নিজেকে ছুড়ে দেন শিল্পের দিকে, যেন এক আদিম সরলতা নিয়ে— এক গভীর আশাময়তা নিয়ে। শিল্পের কাছে তিনি শিশু হয়ে যান। আর শিল্প তাঁর কাজের মধ্যে অবতীর্ণ হয়। মায়াময় এক সৌন্দর্যে এক মুহূর্তের তরে আপ্লুত হন তিনি। কিন্তু আবার, তস্কানির স্বভাবজাত যুক্তিবাদ ও বুদ্ধিজীবিতায়— একটা আদর্শ রণকৌশল খুঁজতে থাকেন শিল্পকে কবজাগত করবার— প্রতিপাদ্য ও উপপাদ্য খাড়া করেন। ইতালিতে অন্তত, সকলেই তাত্ত্বিক। জঁতিল দা ফাব্রিয়ানো, ভিনচেনজো ফোপ্পা, লিয়ঁ বাতিস্তা আলবের্তি, আন্তোনিও দি পেত্রো আভালিনো (ফিলায়েতে নামে খ্যাত)। ঘিরলন্দাইয়ো, ফ্রান্সেস্কো দি জিওর্জিও মার্তিনি, বেরনার্দো জেনালে, পিয়েরো দেল্লা ফ্রান্সেস্কো— এবং অবশ্যই লিওনার্দো— সকলেই শিল্পের বিষয়ে লেখালেখি করেছেন, নিবন্ধ রচনা করেছেন।[৩১]

একটি ছোট্ট শব্দ সবাই আলোচনা করেছেন। এমনকী ষোড়শ শতক পর্যন্ত এই শব্দটি ছিল অতি জনপ্রিয়। কোয়াত্রোচেন্তোর স্বর্ণযুগ সম্বন্ধে এক প্রতিনিধিস্থানীয় কথা। 'ভের্তো' বা চরমোৎকর্ষ। মাকিয়াভেলি থেকে ভাসারি— কেউ এ শব্দ বাদ দেননি। এর সাথে খ্রিস্টীয় সদ্‌গুণ বা পুণ্যের যোগ খুব সামান্য। এ হল রোমান গণতন্ত্র— এবং আদি সিজারদের সময়ের থেকে উঠে আসা এক শব্দ। সাহস, স্বচ্ছতা, ইচ্ছা, পরিশ্রম— আত্মতাহীন পৌরুষ-- এক অনির্বার প্রচেষ্টা— ভাগ্যের দুর্যোগ-দুর্বিপাকের বিরুদ্ধে যুযুধান মানবের একক দার্ঢ্য এই 'ভের্তো'-ই এক সেনাপতিকে দেশের জন্য জান লড়িয়ে দিতে বাধ্য করে— অসভ্যদের বিনাশ করে তিনি জয়ের দিকে নিয়ে যান দেশকে।

অথচ, শিল্পের যোদ্ধাদের এই হিরোসুলভ চরমোৎকর্ষপ্রীতি ক্রমশই তাঁর উদ্দেশ্যের বিপরীতে চলে যাবে। কারণ শিল্প চায় ক্রমাগতই নব নব যুদ্ধ, নতুন নতুন জয়লাভ। যে সময়ে লিওনার্দো ভেরোক্কিওর কর্মশালায় যোগ দিয়েছেন তখন শিল্প তার প্রসারের পূর্ণমাত্রায়। শিল্পসাম্রাজ্যের সীমা তখনও নির্ধারিত হওয়া বাকি। লিওনার্দো এক মহানায়কের মতো একে একে অনেকগুলি সীমা নিরূপণ করলেন, নিরূপণের পদ্ধতিগুলি করায়ত্ত করলেন। এই সময়েই শিল্প ছুঁল তার শীর্ষবিন্দু। এর পর পরই শুরু হবে অবনতির পর্ব— ঠিক যেভাবে রোমান সাম্রাজ্য তার সম্প্রসারণের আর কোনও পথ খুঁজে না পেয়ে কেবলমাত্র সাম্রাজ্য ধরে রাখবার দুশ্চিন্তায় ভারাক্রান্ত হয়ে পড়েছিল। নিজেকে সংরক্ষণ, নিজেকে ভাঙতে পারার দুঃসাহসের অভাবে ক্রমশ হারিয়ে ফেলা নিজের পথ, আর মৃত্যুভয়ে বার বার মরা— এই তখন হয়ে দাঁড়ায় তার ভবিতব্য। কারণ যৌবনের অলৌকিক সম্পদ দু'বার আসে না। লিওনার্দো, রাফায়েল ও মাইকেল এঞ্জেলো— এই তিনজনের সাথে সাথেই নির্বাপিত হবে কোয়াত্রোচেন্তোর বিজয়মশাল। সমস্ত ধরনের গবেষণা পরীক্ষানিরীক্ষা এই তিনজনই সম্পন্ন করবেন— নতুন পথের সন্ধান দেবেন। তারপর আর খুব একটা কিছু 'আবিষ্কারে'র বাকি থাকবে না। এঁদের পর, আর সবকিছুই কথিত হয়ে যাবে। ফলত এর পর শিল্পীদের কাজ হবে একঘেয়ে পুনরাবৃত্তি, কলাকৌশলের চর্বিত চর্বন— অতি একনিষ্ঠতার বাড়াবাড়ি। নন্দনতত্ত্বের কচকচি মুদ্রাদোষসর্বস্বতা— বারোক শৈলীর অলংকারের বাহুল্য। বহুদিন সবাই আত্মতৃপ্ত থাকবেন (এক নতুন ঢেউ, নব নব নিরীক্ষা শুরু হওয়া পর্যন্ত)। ১৪০০ ও ১৫২৭ (রোমের পতনের দিন)-এর ভেতরকার সময়ে যে যে আবিষ্কার হয়েছে তার সাফল্যের ওম পোহাতে থাকবেন শিল্পীরা, শিল্প একেবারে পতনোন্মুখ হয়ে পড়ার আগে পর্যন্ত। এই দুই তারিখেই ইতালির রনেশাঁসের শুরু ও শেষের তারিখ বলে আমার মনে হয়।

মাইকেল এঞ্জেলোর দুটি শ্লোক এই ভবিষ্যৎ সংকটকালের পূর্বাভাস দেয়। লিওনার্দো যেখানে বলেন নিজেকে 'সর্বজনীন করে তোলার' কথা, রোমের 'লা পিয়েতা' ও 'মোজেস'-এর স্রষ্টা সেখানে বলেন— "সবচেয়ে বড় শিল্পীও এমন কোনও কল্পনা করে উঠতে পারেন না যা এই মর্মরের খণ্ডটির ভেতরে ইতিমধ্যেই বিধৃত নেই।" পরের কবিতায় তিনি যোগ করেন গর্বের সাথে 'অতিপ্রাচুর্যের সঙ্গে'।[৭] শিল্প এই সময়েই উঠে গেছে তার সাফল্যের শীর্ষে। ভাসারি, যিনি এই শীর্ষবিন্দুতে উত্থানের কাহিনি আমাদের বলেছেন, তিনি নিজেই জানেন না যে তাঁর আপন অবস্থান শীর্ষ থেকে পতনের দিকেই: অবক্ষয়ের যুগে।

চার

আকাঙ্ক্ষা ও ভয়

"সংবেদন যতখানি বেশি, ততখানিই ক্ষতবিক্ষত শহিদ একজন।"
—লিওনার্দো[১]

'অতীত বিষয়ে মিথ্যাভাষণ নয়।'[২] লিখেছিলেন লিওনার্দো। অথচ নিজের অতীত নিয়ে তিনি কথাই বলেছেন বড় কম। তাঁর নোটবই তো না অন্তরঙ্গ দিনলিপি, না স্মৃতিকথা। ত্রিশ বছর বয়সের কাছাকাছি তিনি যখন নিজের চিন্তাকে নিয়মিত গুছিয়ে লিখে রাখার কাজে নিজেকে ব্যাপৃত করলেন ছোট ছোট খাতায়— তা হয়তো শুধু লেখার মাধ্যমে পর্যবেক্ষণ বা চিন্তাগুলিকে স্বচ্ছতর করতেই। অবশ্যই আত্মকথা লিখতে নয়। নিজের সঙ্গে সঙ্গে তিনি নিয়ে ঘুরতেন এই খাতাগুলি। বাঁ হাতে লেখা, তাও উলটো করে, ডাইনে থেকে বাঁয়ে। বেশ কয়েক হাজার পৃষ্ঠা জোড়া তাঁর কালো কালো অক্ষরগুলি থেকে অর্থ বোধ করা এক সুকঠিন কাজ। অথচ বলা চলে এ ছিল এক জীবন্ত এনসাইক্লোপিদিয়া হয়ে ওঠার কাহিনির টুকরো টুকরো অবশেষ।[৩] এভাবেই আবিষ্কার করতে হয় মানুষ লিওনার্দোকে : দুটি কাজের পরিকল্পনার মাঝখানে গোঁজা— ঝড়ের বা যুদ্ধের আলোড়ন কীভাবে ছবিতে ফুটিয়ে তুলতে হয় সেই বিষয়ে দুটি মন্তব্যের মধ্যে প্রকাশিত। একটি পাখির ডানার বর্ণনা আর চাঁদের চারিদিকের আলোকবৃত্তের বিবরণের ফাঁকে রাখা। প্রযুক্তিবিদের হিসেবের আঁকিবুকির মাঝখানে জ্যামিতি ক্লাসের ডায়াগ্রামের মার্জিনে। আবিষ্কার করা যায় হঠাৎ এক নৈতিক উদ্ভাস। ব্যক্তিগত হিসেব, চিঠির খসড়া। কোনও সুন্দর শব্দ, কোনও প্রিয় নাম। মনে রাখার জন্য কাজের তালিকা। অথবা যে যে বই জোগাড় করতে হবে সে বইয়ের ফিরিস্তি। এসব ব্যক্তিগত তথ্য কিন্তু, মনে হয়, অপরিকল্পিতভাবেই, যখন তখন লিখে ফেলা হয়েছে— হাতের কাছে অন্য কাগজ ছিল না বলেই। যেমন, ব্যাবহারিক জলের গতি নিয়ে জ্যামিতিক এক বিবরণের তলাতেই খুঁজে পাই এই নোট : "মঙ্গলবার—রুটি, মাংস, মদ, ফল, মিনেস্ত্রা, স্যালাড।"[৪] এইসব পাতায় কোনও আত্মকথন পাওয়া নেহাতই দুষ্কর। মনের অবস্থার কোনও প্রমাণই লিওনার্দো এইসব খাতায় ছেড়ে যান না। এমনকী পরোক্ষ কোনও উল্লেখও নয়। ভালেরি বলেছেন, "তিনি স্বীকারোক্তি এবং আত্মগর্ব—কোনও দুর্বলতাকেই বিশেষ আমল দেননি— যদিও এ দুটি বস্তু যে কোনও তথাকথিত অন্তরঙ্গ লেখাতেই প্রচুর পাওয়া যায়।"[৫] কিন্তু এও ঠিক যে মনের খবর লেখার ঘরানা সেই সময়েই বিশেষ ছিল না। মানুষটিকে খুঁজতে তাই আমাদের যেতে হয় লেখনবস্তুর ফাঁকে ফোঁকরে পড়ে থাকা টুকরোগুলির খোঁজে— পড়তে হয় দুটি লাইনের মধ্যবর্তী ফাঁকটিকেও।

শৈশবে দোলনায় শায়িত অবস্থায় একটি পাখি তার ঠোঁটে কীভাবে লেজ আছড়ে তাঁকে ভয় দেখিয়েছিল, সেই কাহিনির বাইরে আর কোনও আত্মজীবনীমূলক কাহিনিই লিওনার্দো কখনও লেখেননি। শৈশব, কৈশোর, বা ফ্লোরেন্সের জীবন নিয়ে কোনও ব্যক্তিগত

অভিজ্ঞতাই আমরা পাই না। তাঁর জন্মস্থান ভিঞ্চি গ্রাম ও তার আশেপাশের টিলাগুলির নামের উল্লেখও আমরা খুব কম পাই। যদিও সেখানেই তিনি বড় হয়েছিলেন, তবু আলবানো পাহাড়কে (যাকে আসলে পাহাড় বলাই যায় না, ভিঞ্চিও সমুদ্রতল থেকে মাত্র ৯৭ মিটার উচ্চতায়) নিয়ে কোনও আদিখ্যেতা তাঁর ছিল না। এক-আধবার মাত্র, তাঁর রচিত ভৌগোলিক মানচিত্রে, তথা 'আকাশ থেকে দেখা' দৃষ্টিকোণে রচিত স্কেচে পাই একে। অথবা, কোন কারখানায় সে অঞ্চলের ভাল রং পাওয়া যায় তার বিবরণে পাই।[৬] অথবা আর্নো নদীর গতিপথ ঘুরিয়ে দেবার এক অতি উচ্চাশী প্রকল্পের বিবরণে পাই (১৫০৩ নাগাদ)।[৭] তবে উল্লেখ না করলেও তিনি তাঁর অতীতকে ভোলেননি, বার বার সেখানে ফিরে গেছেন।

তাঁর প্রথমদিকের আঁকাগুলির মধ্যে দুটি ছবিতে আমরা পাই তস্কানির গ্রামাঞ্চলের উচ্চাবচ ভূভাগের নিসর্গচিত্র। অত্যন্ত কাটাকুটি দাগে ভরা একটি ছবিতে[৮] দেখছি পাথর ও গাছপালার মধ্যেকার রেষারেষির চিত্র। বাম পাশে একটি পুরনো দুর্গের চৌকো মিনার। এটি কি ভিঞ্চি ও পিস্তোইয়ার মাঝামাঝি অবস্থিত কাস্তেল্লো দি পপ্পিয়ানো?[৯] বিশেষজ্ঞরা এ বিষয়ে দ্বিমত। এই ছবিটি আঁকার সময়ে দা ভিঞ্চির বয়স ছিল একুশ বছর। তখনও তার কলমে আত্মপ্রত্যয়ের অভাব। রেখাগুলি বেশ কাটাকাটা, শুষ্ক। তবু বাতাসের উষ্ণতায় ঈষৎ কম্পনশীল আলোছায়া তিনি ধরেছেন যথেষ্ট দক্ষতায়। নিশ্চয় জায়গাটি এবং আঁকবার দিনটি তাঁর কাছে বেশ গুরুত্বপূর্ণ ছিল, কারণ সে সময়ের প্রথার বাইরে গিয়েই তিনি ছবিটিতে তারিখ দেবার প্রয়োজন অনুভব করেছিলেন।

'সন্ত মারি দা নেজ-এর ব্রত দিবস, ৫ আগস্ট ১৪৭৩।'[১০] কল্পনা করে নেওয়া যাক এইরকম একটা কিছু[১১]: আগস্টের ওই দিনটিতে ফ্লোরেন্সের দম বন্ধ করা গরম ছেড়ে, ভেরোক্কিওর বত্তেগা থেকে বেরিয়ে দা ভিঞ্চি চলেছেন গাঁয়ে— ছুটিতে। নিশ্চয় নিজের মায়ের সাথে সাক্ষাৎ হয়েছে তাঁর, বেশ কিছুদিনের না-দেখার পরে। যে পৃষ্ঠায় আঁকাটি তার পেছনদিকে দেখি একটি টিলার দ্রুত হাতে করা স্কেচ : গাছেদের ভিড়ে একটি পাথরের আর্চ, আকাশকে ছুঁয়ে ফেলা নগ্ন পৌরুষের মতো। তার তলায় একটি হাসিমুখ। তার তলায় লেখা: 'আন্তোনিওর বাড়িতে বাস করে আমি তৃপ্ত।' (Jo. morondo. dant°. sono. chontento)। এটা কোনও তুচ্ছ করদাতার আর্জি নয়। এর মধ্যে একটা আনন্দের স্পর্শ আছে। এটা তো ১৪৭৩-এর কথা। ঠাকুরদা আন্তোনিও গত হয়েছেন বেশ কিছু বছর। অতএব এই আন্তোনিও অন্য কেউ। ইনি কি তবে আক্কাত্তাব্রিগা? যার ভাল নাম 'আন্তোনিও দি পিয়েরো?' তাঁর সৎপিতা, কাতেরিনার স্বামী? এই যে নিসর্গচিত্রটি আঁকা হল— তাকে ঠিক তথাকথিতভাবে প্রেক্ষাপট বা ব্যাকগ্রাউন্ড রচনার অভ্যাসের অংশ বলা যায় না। ছবিটি যেন একটি স্বাধীন সত্তা পায়— এক সম্পূর্ণতা। এতটাই, যে একে বলা চলে 'পাশ্চাত্যশিল্পের প্রথম সঠিক নিসর্গচিত্র।'[১২] এই তীক্ষ্ণ খুঁটিনাটি দেখার চোখ যেন চিরতরে নিসর্গের প্রতিটি সূক্ষ্ম ব্যাপার স্মৃতিতে গেঁথে নিতে চাইছে। যেন বা এই ছবিতে তাঁর হৃদয়ের গোপন এক আবেগতাড়িত মুহূর্ত ধরা আছে। আমরা সেই আবেগের কারণ বা স্বরূপ কিছুই জানি না।

লিওনার্দো বলেছিলেন, 'অতীত বিষয়ে মিথ্যাভাষণ নয়।' এই কথাটির মধ্যেই কি লুকিয়ে

নেই এই প্রচ্ছন্ন স্বীকারোক্তি, যে তাঁর মধ্যে এমনই এক অভ্যাস, ঝোঁক রয়ে গেছে বরাবর। ভেতরে ভেতরে— বা বাইরে কাউকে বলবার সময়ে, তিনি কি অকারণ আলোকোজ্জ্বল করে তুলতে চাননি তাঁর শৈশবকে? আবার অন্ধকারে ঢেকেও দিতে চেয়েছেন তাকে। অনুল্লেখের মাধ্যমেও তো একরকমের মিথ্যে বলা হয়। সত্যিটা হল, লিওনার্দো চিরদিন তাঁর ভেতরে বহন করে গেছেন স্মৃতির এক অপ্রকাশ্য ভার। তা তাঁর শ্বাসরোধ করেছে, ভারাক্রান্ত করেছে। তাঁর ভেতরে কিছু একটা বেড়ে উঠেছে— আবার পচে উঠে ঝরেও গেছে। পারিবারিক অবস্থার জটিলতা, অশান্তি সেই অনুভূতিকে আটকে রাখতে বাধ্য করেছে তাঁকে।

শান্তি ও নিখাদ আনন্দের মুহূর্ত কি তবে তাঁর জীবনে এতই অ-সাধারণ, যে ওই ৫ আগস্ট ১৪৭৩-এর দিনটিতে, যেদিন তিনি দেশে ফিরেছেন ও নিজের মায়ের সঙ্গে দেখা করেছেন, তাঁর সেটি লিখে রাখবার প্রয়োজন হল? নতুবা কেনই বা এই উচ্ছ্বাস : 'আমি তৃপ্ত?'

নিঃসন্দেহে ফ্লোরেন্সে তিনি খুব আনন্দে ছিলেন না। তাঁর স্মৃতিকথা তিনি লেখেননি ঠিকই, কিন্তু স্মৃতিকে সম্পূর্ণ বিতাড়িত করতে পারেননি নিশ্চয়ই। তাই হয়তো, স্মৃতির প্রক্রিয়া নিয়ে তাঁর অনুসন্ধিৎসার প্রমাণ রাখেন নোটবইয়ে: "বিভিন্ন কালপর্বে ঘটে যাওয়া ঘটনাকে আমাদের চেতনা ঠিক সেই ক্রমে ও যৌক্তিক শৃঙ্খলায় মূল্যায়ন করে না। কারণ কিছু হাতে গোনা ঘটনা বহু বছর পূর্বে ঘটে গেলেও, মনে হয় তারা বর্তমান সময়ের সাথে যুক্ত— অথচ অন্য বহু সাম্প্রতিক ঘটনা আমাদের কাছে প্রতিভাত হয় প্রাচীন বলে, যেন আমাদের সুদূর যৌবনপ্রারম্ভে ঘটে গেছে তারা।"[১৩] এই 'প্রুস্তীয়' অনুভব তাঁকে পৌঁছে দেয় কালের আনুপাতিকতা বা রিলেটিভিটির তত্ত্বে। বিষুবরেখা, পৃথিবীর গোলকের অবস্থান— ইত্যাদি বিষয়ে এক রচনার তলায় তিনি নোট করেন : "সময়ের আঙ্কিক পরিমাপের কথা ছাড়াও, গুণগত মানের কথাও লিখতে হবে।"[১৪] যথারীতি এটা নিয়ে তিনি আর এগোননি, যেমন তাঁর বহু প্রকল্পেরই দশা হয়েছে। কিছু তাঁর অজান্তেই, এভাবে তিনি কি এক ডিফেন্স বা আত্মরক্ষার বলয় খাড়া করছিলেন না? অপ্রিয় কোনও চিন্তাকে ঠেকিয়ে রাখার পন্থা তৈরি করছিলেন না? নিজেকে করুণা করার বা সে চিন্তাকে লালন করার বদলে, লিওনার্দো বোধহয় দার্শনিকের, বৈজ্ঞানিকের শীতল দৃষ্টির সহায়তায় এই আবেগতাড়িত অনুভবগুলিকে প্রশমিত করারই চেষ্টা করে গেছেন।

"ইন্দ্রিয়েরা মাটির অংশ: আর যুক্তি থাকে উচ্চতায়, থাকে চিন্তামগ্ন।"[১৫] তাঁর মননশীলতার প্রাথমিক চালিকাশক্তি তবে ওই ইন্দ্রিয়মুখর আবেগমুহূর্তকে সরিয়ে রাখবার প্রচেষ্টা? তাঁর নোটবইয়ের আদিসূত্রও তবে তাই?

বছর বিশেকের আশেপাশেই, সন্ত মারি দা নেজের ওই নিসর্গচিত্রেরই সময়কালে। একই ধরনের কাগজ, কালি ও শৈলীতে তিনি আর একটি ছবি আঁকেন। একটি বিরাট পাথরের টিলা এক সরোবরের মধ্যে থেকে উঠে আসছে।[১৬] নীচে, ডানদিকে, একটি রাগী রাজহাঁস পাখা ছড়িয়ে তাড়া করে আসছে একটি গোলগাল হাঁসকে। হাঁসটা পালাচ্ছে। তলায় কয়েকটি পাথরের খণ্ড জলধারার সঙ্গে টক্কর খাচ্ছে।

এ ছবিতেও গ্রীষ্মের ছোঁয়া। সবমিলিয়ে মনে হয়, এই আঁকাটিও একটি 'ছুটির কাজ'।

মায়ের বাড়ি থেকে বেরিয়ে ঘুরতে ঘুরতে অথবা কাকা ফ্রান্সেস্কোর সাথে পারিবারিক জমিজিরেত তদারক করতে করতে হঠাৎই এক জংলি পায়েহাঁটা পথে ঢুকে পড়া লিওনার্দোর— আর একাকী, সময় কাটানোর ছলে কাঁধের ঝোলা থেকে কাগজ ও কলম বার করে স্কেচ করে ফেলা।

রাজহাঁসটিকে আমরা ভেবে নিতেই পারি তিনি নিজে। কারণ তাঁর পছন্দ ছিল বিশুদ্ধতার প্রতীক। আর পাতিহাঁসটি? হয়তো তাঁর সৎ বোনেদের কেউ— অথবা কোনও নতুন সৎমা? যাক, এ পথে আর বেশিদুর অগ্রসর না হওয়াই ভাল।

ভিঞ্চির আশেপাশে বা কাম্পো জেপ্পির নিকটে— ভিতোলিনি বা তোইয়ানো বা সান আনসানোর দিকে— অনেক পাথুরে ঝরনা, এলোমেলো টিলা ও অসমতল পাথর কণ্টকিত এলাকা আছে— জলপাই, আঙুর খেতের মধ্যে মধ্যে শিকড় চারিয়ে দেওয়া পাথুরে জমি। কঠিন এ পথে হাঁটা, এই জঙ্গলে বুনো জন্তুও আছে। ফলত শিকারিদের পক্ষে স্বর্গরাজ্য। এ অঞ্চলের বৈশিষ্ট্য হল বুনো শুয়োরের মাংস।

লিওনার্দোর প্রিয় ছিল আশৈশবের এই পাহাড়ি জঙ্গল। ঝোরা, গিরিখাত, উপত্যকা— এসব দিয়েই তৈরি তাঁর মনের প্রেক্ষিতটা। এ থেকেই তো এসেছে তাঁর ভূবিদ্যা, প্রাণীবিদ্যা ও উদ্ভিদবিদ্যা এবং জলবিজ্ঞানের প্রতি আগ্রহ। প্রকৃতিবিজ্ঞানের দিকে ঝোঁক, বয়স্ক জীবনে যা তাঁর প্রধান অনুরাগ হয়ে দাঁড়ায়। এই জায়গার ছাপ আছে তাঁর শিল্পেও। 'প্রস্তরময় স্থানে কুমারী মাতা' *(la Vierge aux rocher)* এবং 'মেরি মা ও সন্ত আন' *(la Vierge et sainte Anne)* ছবিতে প্রেক্ষিতরচনায় এই জায়গার ছাপ। এমনকী 'লা জোকোন্দ' অর্থাৎ 'মোনালিসা' ছবিতেও। ফলে আশ্চর্যের কিছু নেই যে প্রথম জীবনের ব্যক্তিগত স্কেচে এ জায়গারই প্রাধিকার থাকবে। হয়তো নিজের এলাকা ছেড়ে আসার বেদনা ছিল তাঁর মনে— সেহেতু তার ভেতরেই নিজেকে চিরতরে মানসভ্রমণে রেখে দিয়েছিলেন।

লিওনার্দোর আত্মউন্মোচন আছে একটি লেখাতে— ওই একই সময়কার রচনা।[১৭] পাথরের খণ্ড আর ক্ষুরধার পাহাড়ি ঝরনার 'দর্শন'-এরই বিবরণ এটিও— রেখায় নয়, শব্দে। এ লেখাটি রেখে ঢেকে লেখা নয়, বরং বলা যায় মনোবিশ্লেষণের অনেক উপাদান আছে লেখাটিতে। লেখাটির আগে আছে ছোট ছোট অসমাপ্ত বাক্যে সমুদ্র ও আগ্নেয়গিরির কথা, অতঃপর:

"এক তীব্র বাসনার বশে এবং প্রকৃতির নানা আশ্চর্য ও বিবিধ আকারের বাহুল্য স্বচক্ষে দেখবার প্রেরণায়, আমি বেশ কিছু উঁচু পাথরের ভেতর দিয়ে অনেকক্ষণ হেঁটে এসে পৌঁছলাম এক বিশাল গুহায়। খানিকক্ষণ হতবাক হয়ে দাঁড়িয়ে রইলাম— কারণ এমন এক প্রাকৃতিক গুহার অস্তিত্বটাই আমার অজানা ছিল। দাঁড়িয়ে আছি পিঠ বেঁকিয়ে, বাঁ হাত দিয়ে হাঁটু জড়িয়ে ধরে। ডান হাত দিয়ে চোখের ওপরে ঢেকে ভেতরের গভীর অন্ধকারের মধ্যে কিছু দেখা যায় কিনা বোঝবার চেষ্টা করছি। কয়েক মুহূর্ত এইভাবে থাকবার পর আমার মধ্যে আচমকা দুটো অনুভূতি জেগে উঠল। একটা ভয়, অন্যটা আকাঙ্ক্ষা। এই ভয়াবহ গভীর অন্ধকার গুহা দেখে একদিকে ভয়। অন্যদিকে আকাঙ্ক্ষা, দেখবার জন্য, ভেতরে কী গোপন অলৌকিক সুন্দর লুকিয়ে আছে..."[১৮]

"কী গোপন অলৌকিক সুন্দর"— (Alcuna miracholosa chosa...) শব্দগুলি শেষ হয় অসমাপ্ত বাক্যের শূন্যতায়। একটা চিহ্ন লিওনার্দো দিয়েছেন এখানে, যাতে মনে হয় পরের কোনও পৃষ্ঠায় এ লেখার বাকি অংশ আছে। কিন্তু উলটো দিকের পৃষ্ঠায় পাই মেটাফিজিকস ও বিজ্ঞানের কিছু সমস্যার তত্ত্বকথা। এই গুহা-কাণ্ডের শেষাংশ আমাদের অধরাই থেকে যায়। জানা যায় না।[১৯] ওই বিন্দু থেকেই লিওনার্দো ফিরে এসেছিলেন, না সত্যিই ভয়ের ওপরে জয়ী হয়েছিল আকাঙ্ক্ষা এবং তিনি গুহাটির ভিতরে ওই অন্ধকারের তলদেশ ছুঁতে ঢুকেছিলেন।

প্রথমত, লিওনার্দোর অসামান্য পর্যবেক্ষণ ক্ষমতার প্রশংসা না করে পারা যায় না। বিবরণের অদ্ভুত শৈলী তাঁর। শব্দ দিয়ে একটি ভাব, একটি অভিব্যক্তি— এমনকী শরীরের একটি নড়াচড়াকেও বর্ণনা করার ক্ষমতা। তাঁকে যেন দেখা যায়— হাঁটু ভেঙে, কোমর নুইয়ে তিনি অসমান পাথরগুলির মধ্যে কোনওমতে টাল সামলিয়ে দাঁড়িয়ে আছেন। তাঁর লেখা যেন তাঁর আঁকার মতোই প্রাণবন্ত, বলিষ্ঠ। কোনও 'সাহিত্য' তাঁর স্টাইলকে ভারাক্রান্ত করে না। তিনি যেন সাংবাদিকসুলভ এক রিপোর্টিং করেন: ভেঙে ভেঙে, বিশ্লেষণ করে, শুধু প্রয়োজনীয় তথ্যগুলি রাখেন।

অথচ, ঠিক যে সময়ে এই অভিজ্ঞতাটা তাঁর হয়েছিল, লেখাটা তার প্রায় সাথে সাথেই ঘটেছে বলে মনে হয় না। কারণ স্থান এবং কালের উল্লেখ এ লেখায় নেই। কোনও কালবিন্দুকে ধরে রাখার জন্য নয়, বরং একটা অনুভূতিকে প্রকাশ করার জন্যই লেখা। যেন কোনও প্রাচীন স্মৃতিকেই উদ্বোধিত করছেন শিল্পী। যেভাবে আমাদের কোনও কোনও স্বপ্ন এতটাই জীবন্ত হয় যে জেগে উঠে বোঝাই যায় না ঘটনাটা সত্যি ঘটেছিল না কল্পনায়। ফ্রয়েড যাকে বলবেন 'ফ্যান্টাসি'।

আকাঙ্ক্ষা ও ভয়— এই দুই অনুভূতি তাঁর কাছে এনেছিল গুহার ওই অন্ধকার মুখ। (এখানে যৌন অনুষঙ্গ এনে ফেলার লোভ সংবরণ করা কঠিন।) মনে পড়ে যায় দান্তের নরকপ্রবেশের মুহূর্তের আবেগ। হতবাক হয়ে যাওয়া, ভয় পাওয়া, আবার ভেতরে ঢুকতে চাওয়া, দেখতে চাওয়া ভেতরে কী আছে। নিজেকে না হারিয়ে ফেলে আবার গুহাভ্যন্তর থেকে বেরোতে হবে। একই সাথে এ এক কৌতূহল যা কিছুটা ট্র্যাজিক— কারণ না ঢুকে তখন তো আর উপায় নেই তাঁর, আর কোনও পথ নেই ফিরে আসবার। দান্তে বলেছিলেন, "কীভাবে ভেতরে গেছি আর আমি ব্যাখ্যা করতে পারব না।"

আবার ফিরে দেখি, লিওনার্দোর এ লেখার আগে এবং পরে কী রয়েছে। আগে আছে ঝড় ও সমুদ্রের উত্তাল ঢেউয়ের কথা। আছে এটনা এবং স্ত্রোমবলির সালফার— আগুনের বিবরণ। পরের পৃষ্ঠায় আছে বন্যা, ফসিল, মৃত্যু ও প্রাণীর জননচক্রের কথা— পৃথিবী ও ব্রহ্মাণ্ডের নিষ্ঠুর চরিত্রের কথা। নিয়ন্ত্রণহীন প্রকৃতির কাছে অসহায়, পলায়নপর জন্তুদের কথা। ধ্বংসের কথা। পশুরা মরে, মারে, মানুষেরা সবংশে নাশ হয়। শেষপর্যন্ত ছাই ছাড়া পৃথিবীতে আর কিছুই পড়ে থাকে না। লিওনার্দো যেন আপোকালিপ্স-এর সুরে বলেন, মৃতদের শব ভক্ষণ করেই এই চিরন্তন ব্রহ্মাণ্ডের পুষ্টি।[২০]

গুহামুখে তাঁর মনোপটে কি ফুটে উঠেছিল দুঃস্বপ্ন? শারীরিক ক্ষতির কথা তিনি নিশ্চয়

ভাবেননি। কোনও অজানা পশুর ঘুম ভাঙিয়ে দেবার সম্ভাবনাও নয়। তবে কি কোনও আত্মা, যা আদিম ও যুক্তির সীমানাবহির্ভূত এক অন্ধ জগতের প্রতিভূ? অস্তিত্বের তল পর্যন্ত যার শিকড় চারিয়ে থাকে। হয়তো তাঁকে আক্রমণ করেছিল কোনও দৃষ্টিবিভ্রম— হয়তো বা মাথা ঘুরে উঠেছিল তাঁর। হয়তো সবচেয়ে আকর্ষণীয় তাঁর এই গুহাটির ব্যাপারে মনে হয়েছিল এযাবৎ এর অস্তিত্ব যে তাঁর কাছে অজানা থেকে গেছে, এই কথাটিই! ঢুকলেন কি ঢুকলেন না তিনি গুহাটির ভেতরে, তা এক্ষেত্রে অবান্তর। কেন না গুহাটিকে স্বচক্ষে দেখেছেন তিনি— আবিষ্কার করেছেন। এবং এই আবিষ্কার কোনও পর্বতবিশেষজ্ঞ বা খনন বিশেষজ্ঞের নয় (তাঁর জীবনীকাররা যেমনটা মনে করতেন তাঁকে) আত্ম-অনুসন্ধিৎসু এক মানুষের— যিনি রাত্রির বৈভব ও দানবীয় ভয়াবহতা— দুটি বস্তুকেই নিজের অন্তরের কোনও-না-কোনও দুর্বলতার ভেতরে চিনে নেন।

লিওনার্দোকে ছোঁবার পথ তো তা হলে এইটুকুই— তাঁর মনোভঙ্গি, ভেতরকার কথা, অন্তরঙ্গ মুহূর্ত— খুঁজে নিতে হবে এভাবেই— টুকরো টুকরো আত্মকথনে— যা হয়তো অসচেতনেই, অধিকাংশ মেটাফিজিক বা তাত্ত্বিক বাক্‌বিস্তারের মধ্যে গুঁজে রাখা হয়েছে, কোনও স্কেচের ইতিহাস বা কোনও ঘটনার তথাকথিত রিপোর্টাজের ভেতরে।[২১]

তবু তো থেকে যায় ছায়াচ্ছন্ন এক বিশাল প্রেক্ষিত— কেন না এসব টুকরো তথ্য থেকে আর কতটুকুই বা পাই তাঁকে?

ফ্লোরেন্স ছেড়ে মিলানে চলে যাবার আগের পর্বে দা ভিঞ্চি কাটিয়েছেন ত্রিশটি বছর এই শিল্পের শহরে। সেসময়টাকে ধরার জন্য আমাদের কাছে রয়েছে মাত্র কয়েকটি তারিখ, কয়েকটি মাত্র ঘটনা। বাকিটুকু ছায়া, অন্ধকার, কুয়াশা।

শেষ হয়েছে গ্রীষ্ম, লিওনার্দো নির্বাসিতের মতো ফের ফিরে চলেছেন ফ্লোরেন্সে। ডিকেন্সীয় না হলেও, লিওনার্দোর কৈশোর-যৌবনের বেদনার আছে আর এক ধরন। তবু ওই শহর তাঁকে নিশ্চয় টানে— ওই গুহাটির মতো করেই। ষাটের দশক থেকে সত্তরের দশকের শুরু পর্যন্ত সাংস্কৃতিক ক্রিয়াকলাপের এক তুমুল প্রবাহ চলেছে ফ্লোরেন্সে। আমোদ ও উপভোগের কোনও অভাব নেই, নৈতিক বাধাবন্ধও নামমাত্র। মেদিচি ও অন্যান্য বড় বড় পরিবারের নানা উৎসব পালনের ঘটা লেগেই আছে। ফ্লোরেন্সে বসবাস করার অভিজ্ঞতা, কবি আঞ্জ পলিসিয়াঁ লেখেন— অতি সুখাবহ, আনন্দময়, নানা জয়োৎসব, বারোয়ারি ও ব্যক্তিগত পরব পালনের উৎসাহ-উদ্যমে ভরা।[২২]

সভার কবি পলিসিয়াঁ একটা কথা এখানে বলতে ভুলে গেছেন। ফ্লোরেন্সের এই উৎসাহ উদ্দীপনা গত শতকের রাজনৈতিক টালমাটালের নিষ্পত্তির আনন্দেই অনেকটা যেন বাঁধনছাড়া। বিবাহ, বাগ্‌দান উৎসব বা জন্মদিন উপলক্ষে, বিদেশি কোনও রাজপুরুষের আগমন— যে-কোনও কারণেই ফ্লোরেন্সের বিত্তবৈভবের প্রদর্শনী হয়ে যেত এক আধবার। প্রথাগত পরব ও ধর্মীয় পার্বণগুলোও ক্রমশ তাদের নিজস্ব সাত্ত্বিক ভাব ছেড়ে জমজমাট দর্শনীয় বস্তুতে পরিণত হচ্ছিল। নাটক দেখতে যাবার মতো করে দল বেঁধে পূজাপার্বণ

দেখতে যেত ফ্লোরেন্সবাসী। শোভাযাত্রা, কার্নিভাল, লেন্টের উপবাস, বর্ষারম্ভ, সন্ত জাঁ-র পরব (ফ্লোরেন্সের রক্ষক দেবতার উৎসব)— নৃত্য, ভোজবাজি, কসরত, ঘোড়ার দৌড়, মোরগলড়াই, বিজয় মিছিল ও বিজ্ঞাপনী প্রচার সহ (এ যুগের গাড়ি বা বস্ত্রবিক্রেতাদের সঙ্গে তুলনীয়) বেশ জমজমাট হত। তার প্রয়োজনেই নানা পোশাক, নানা অলংকরণ, বিবিধ জটিল যন্ত্রপাতি—'ইনস্টলেশন' প্রভৃতির প্রয়োজন পড়ত। আর সেজন্যেই ডাক পড়ত শিল্পী তথা প্রযুক্তিবিদদের।

ভেরোক্কিওর কর্মশালা এইসব উৎসব আয়োজনের কাজে অবশ্যই যোগ দিত। ফলত লিওনার্দোও তাঁর নিরাভরণ গ্রামদেশ থেকে ফিরে এই বিলাস-সুখের আবহে ডুব দিয়ে মুগ্ধ হতেন নিশ্চয়।

ভেরোক্কিওর মৃত্যুর পর তাঁর অল্পকর্মা ভাই তোম্মাসো মেদিচি পরিবারের কাছে প্রাপ্য যে অপরিশোধিত দাবির দীর্ঘ তালিকা পুরকর্তাদের কাছে পেশ করেছিলেন, তা দেখলেই পাওয়া যায় ওই কর্মশালার কাজের তালিকা। যদিও এসব দাবি মেটানোর কোনও উপায় ছিল না। কারণ আইনি দৃষ্টিতে এ দাবি একটুও ওজনদার ছিল না। কিন্তু ঐতিহাসিক দৃষ্টিতে তালিকাটি খুব জরুরি। যন্ত্রপাতি, বর্ম, এমনকী পতাকা— এসবই এ তালিকায় পাই।[২৩] তা ছাড়া শহরের নানা অনুষ্ঠানের জন্য ভেরোক্কিওর তৈবি জিনিসের তো কথাই নেই। কার্নিভালের মুখোশ, ছদ্মবেশ এবং সর্বোপরি একটি 'থিমের' ওপরে গড়া কোনও ছদ্ম-যুদ্ধের দৃশ্যসজ্জা তৈরির কাজটি তাঁরা বেশ গুরুত্বের সাথেই করতেন। মধ্যযুগ থেকে প্রবাহিত হয়ে আসা এই রীতিটি তখন একেবারে তুঙ্গে। (দুঃখের বিষয় এইসব কাজের নমুনা আর আমাদের সময় পর্যন্ত স্থায়ী হয়নি— বর্ণনা[২৪] ও সমস্তরের অন্য কাজ থেকে ভেবে নিতে হয় এদেরকে। লিওনার্দোও, নিঃসন্দেহে এসব কাজে তাঁর উদ্ভাবনী প্রতিভাকে চূড়ান্ত ভাবে কাজে লাগাতেন। সেসব উদাহরণ দেখবার কোনও উপায় নেই আমাদের।)

১৪৬৪ সালে বার্তোলোমিও বেঞ্চি তাঁর বাগদত্তার প্রতি শ্রদ্ধা নিবেদনের জন্য 'ত্রিয়ম্ফ দা'মুর' বা 'প্রেমের বিজয়গাথা' নামক এক শোভাযাত্রার ব্যবস্থা করেন— সঙ্গে ছিল বাজনদার গোষ্ঠী ও নকল আগুন। এ সময়ে লিওনার্দো সেখানে ছিলেন কিনা আমাদের জানা নেই। তবে ১৪৬৯ সালে লোরঁ দে মেদিচি তাঁর প্রেমিকা লুক্রেৎসিয়া দোনাতির জন্য যে উৎসবটি আয়োজন করেন, সেটিতে নিশ্চয় অংশ নিয়েছিলেন দা ভিঞ্চি।

মেদিচিরা ছিলেন ব্যবসায়ী ও ব্যাঙ্কার। দ্বাদশ শতকে ফ্লোরেন্সে আগমন তাঁদের। হয়তো শুরুতে চিকিৎসাশাস্ত্রের সাথে কোনও যোগাযোগ ছিল তাঁদের, যা থেকে তাঁদের পরিবারের উপাধিটি প্রাপ্ত হয়। তস্কানিতে পঞ্চাশ বছর রাজনৈতিক ব্যবস্থার হাল ধরে ছিলেন তাঁরা। তবে সরকারের মধ্যে তাঁদের স্পষ্ট কোনও স্থান তাঁরা তৈরি করে যাননি। 'দেশের পিতা' বলে 'প্রথম কসমে দে মেদিচিকে' ১৪৬৪-তে তাঁর মৃত্যুর সময়ে বর্ণনা করা হয়। তিনি কর্মকালে গুরুত্বপূর্ণ পদগুলিকে তাঁর দলের অনুগত সদস্যদের হাতে দিয়ে রেখেছিলেন। নিজে সব ক্ষমতা কেন্দ্রীভূত করেননি। অর্থাৎ নিজের অপরিমিত ধনসম্পদের বশে এবং এইসব কর্মীকে চালনা করার ক্ষুরধার বুদ্ধির যোগ্যতায়, তিনি শহরের ভেতরে বাইরে এক চরম প্রভাবশালী ভূমিকায় থাকতেন। জনগণের ভালমন্দে তিনি ছিলেন অনিবার্য। তাঁর

ছেলে পিয়ের লে গুত্তো— এবং তাঁর দুই পুত্র জুলিয়াঁ ও লোরঁ, পরে যাঁকে 'মহান' উপাধিতে ভূষিত করা হয়, সকলেই এই বিচিত্র ক্ষমতার অধিকারী ছিলেন। অর্থাৎ দেশশাসনের আসল কাজ করতেন অন্যেরা— এঁরা ছিলেন রাজপুরুষের ভূমিকায়। শুধু নামেই তস্কানি ছিল প্রজাতন্ত্র— এঁদেরকেই দেখা হত দেশের রাজপরিবার হিসেবে।

একটি প্লেগ-মহামারি এবং ভেনিসের বিরুদ্ধে এক অতি ব্যয়সাধ্য যুদ্ধ যার শেষ হয় এক বিভ্রান্তিকর সন্ধিচুক্তি দিয়ে— এ দুই নিয়ে ফ্লোরেন্সের জনগণ তখন ক্ষুব্ধ। ১৪৬৮ সালের শেষে, পিয়েরের স্বাস্থ্য যখন ভেঙে পড়েছে (পরের গ্রীষ্মেই তিনি বাতে আক্রান্ত হয়ে মারা যাবেন)। কুড়ি-বাইশ বছরের তরুণ লোরঁ তখন তাঁদের পরিবারের ক্ষমতাবৈভবের প্রচারকল্পেই এবং জনগণের মনকে অন্যদিকে ফিরিয়ে দিতে এক অনন্যপূর্ব উৎসবের আয়োজন করলেন ফ্লোরেন্সে। ছুতোটা ছিল শহরের অন্যতম সুন্দরী লুক্রেৎসিয়া দোনাতির প্রতি শ্রদ্ধার্ঘ নিবেদন। এই মহিলা ছিলেন জনৈক নিক্কোলো আর্দিংগেল্লির স্ত্রী। তাঁর প্রতি অনেক প্রেমারক্ত কাব্যগুচ্ছ নিবেদন করেছিলেন লোরঁ দে মেদিচি, কবি হিসেবে যাঁর মন্দ যশ ছিল না। তবে এই মহিলার সঙ্গে তাঁর প্রণয়টি ব্যর্থই থেকে যায়। বড়জোর প্লাতোনিক, সাহিত্যনির্ভর ও বাধ্যতামূলক এক গ্রহণ ওই নারীটির দিক থেকে ছিল মেদিচির প্রতি।[২৫]

ইতালির শ্রেষ্ঠ ঘোড়া আনানো হয় এই উৎসবের জন্য— রোম, মিলান ও নেপলস থেকে। নিজের প্রিয় ঘোড়াটিকে মেদিচি সাজান হীরক-খচিত সজ্জায়। ভেরোক্কিওর কর্মশালায় বরাত যায় তোম্মাসো-উল্লিখিত ওই রং করা পতাকাটির জন্য। পতাকাটিতে এক সূর্য ও রামধনুর সমাহারে লিখিত হয়েছিল স্লোগান : 'সুসময় পুনরায় আগত' (যা থেকে আমরা বুঝি 'নবজাগরণ' বা রনেশাঁস যুগ কতটাই আত্মসচেতন)— এক নারী গাঁথছেন লরেল পত্রের মালা (লরেল বা লোরো = লোরেনৎসো/ লোরঁ)। এমনকী তাঁর ভাব সহায়িকা প্রেমিকা লুক্রেৎসিয়ার ছবিও আঁকতে হয় শিল্পীকে।

এই নারীর প্রতিই তো নিবেদিত গোটা উৎসব। সে ছবিটির সামনে নাকি আবেগে থরথর হয়েছিলেন লোরঁ দে মেদিচি।[২৬] সব মিলিয়ে এই উৎসবের ব্যবস্থা করতে দশ হাজার স্বর্ণ-ফ্লোরিন ব্যয় করেন তিনি। খরচটা একেবারে জলে যায়নি— শহরবাসীর মনে ছাপ রেখেছিল ঘটনাটি।

৭ ফেব্রুয়ারি প্লাস সান্তা ক্রোচেতে এই অনুষ্ঠানটি পালিত হয়। ঘোড়ার বাজি বা প্রতিযোগিতার আকারেই উৎসবটি হয়।

ফ্লোরেন্স সেই দিনটিতে কীভাবে সেজে উঠেছে, কল্পনা করা যাক। কাঠের বড় ডান্ডা পেরেক দিয়ে দেওয়ালে বা জানালায় সেঁটে দেওয়া হয়েছে, তা থেকে ঝুলছে পতাকা, কাপড়ে আঁকা ছবি বা কার্পেট— এবং ফুলের মালা। দেওয়ালগুলির ধূসর পাথরগুলি সেজে উঠেছে। প্রতিটি ঘড়ির ঘণ্টা বাজছে ঘন ঘন— শহরের প্রতিটি ঘণ্টার সুর আলাদা, প্রতিটির আছে আলাদা আলাদা নাম। লাল-সাদা ব্যানার (জাতীয় রং) হাওয়ায় পত পত করে উড়ছে। মানুষজন শ্রেষ্ঠ পোশাকে সেজেছেন। দর্শকের ভিড় বারান্দায় বারান্দায়— হয়তো ছাদগুলিতেও। ট্রাম্পেটের উচ্চ সুর ধ্বনিত হচ্ছে মুহুর্মুহু।

সান্তা ক্রোচে প্লাস হল শহরের একটি অতি প্রশস্ত অংশ। অশ্বারোহীরা অ্যারেনাতে

ঢুকছেন, সামনে সামনে তাঁর সমর্থকরা জয়ধ্বনি দিচ্ছেন, ভৃত্যেরা হাতে পতাকা ধরে পেছনে আছেন, তাতে লেখা রয়েছে ওই প্রতিযোগীর বিজ্ঞাপন বাক্য। দামি বস্ত্রে আচ্ছাদিত রয়েছে প্রতিযোগীর বর্ম। শহরের এক বিশাল ধনী পুরুষ বেনেদেত্তো সালুতাতির ঘোড়ার সাজ সম্পূর্ণ রুপো দিয়ে অলংকৃত করেছেন ভেরোক্কিওর প্রতিস্পর্ধী শিল্পী আন্তোনিও পোল্লাইউয়োলো (এই সালুতাতিই ১৪৭৬ সালের ফেব্রুয়ারিতে প্রবল ধুমধামসহ এক সান্ধ্যভোজের আয়োজন করতে গিয়ে সর্বস্বান্ত হবেন)[২৭]। দুপুরের মুখে ঘোড়াগুলিকে ছাড়া হয়। এবং ঘোড়দৌড় চলে সন্ধ্যার মুখ অব্দি। বলাই বাহুল্য, লোরঁকে বিজয়ী বলে ঘোষণা করা হয়।

নিঃসন্দেহে লিওনার্দোও অসংখ্য মানুষের ভিড়ের মধ্য থেকে এই উজ্জ্বল সৌন্দর্যের উৎসবকে লক্ষ করেছেন। হয়তো ভেতরে ভেতরে ঈর্ষাকাতর হয়েছেন। কেন না এত বৈভবের সামনে এক প্রান্তিক জারজ অথচ উচ্চাকাঙ্ক্ষী তরুণের পক্ষে নিরুত্তাপ হয়ে কেবলমাত্র জোগানদারের ভূমিকায় তৃপ্ত থাকা প্রায় অসম্ভব।

হয়তো লিওনার্দোর তীব্র মহত্ত্ব আকাঙ্ক্ষা, অসামান্য পরিচ্ছদ ও অতি নিখুঁত জীবনযাপনের প্রতি বাসনার মূল এইখানেই?

এর পর পর চলতেই থাকবে আরও নানা অনুষ্ঠান। বুর্জোয়াতন্ত্রের বিত্তবানদের নানা শৌখিন উৎসব— ওই বছরের জুন মাসে ক্লারিস ওর্সিনির সাথে লোরঁর বিবাহে তিন দিন ধরে ভোজ ও-বলনৃত্যের ঘটা। ১৪৭১-এর টুর্নামেন্ট! কার্দিনাল ফ্রাঁসোয়া গনজাগুয়ের আগমন উপলক্ষে বিজয়মিছিল পরের জুলাইতে। এলেওনোর দা'রার্গ-র সম্মানে উৎসব। আর্চবিশপ পিয়েত্রো রিয়ারিওর সম্মানে উৎসব, ১৪৭৩-এর গ্রীষ্মের শুরুতে।

সর্বোপরি, ঐতিহাসিকদের স্মৃতিতে যা সবচেয়ে সমুজ্জ্বল, সেই অনুষ্ঠানটি : ১৪৭১-এ মিলানের ডিউক গালেয়া মারি স্ফোর্জার সম্মানে উৎসব।

এসব উৎসবে ঘটা সমারোহে কে কাকে পাল্লা দিতে পারে সেই প্রতিযোগিতা চলত— অবশ্যই কারণটা রাজনৈতিক— কারণ মেদিচিদের সাথে রেষারেষি চলত লম্বার্দির।[২৮]

গালেয়া শুধু জাঁকজমকে পাল্লা দিতেন না, সংখ্যার দৌড়েও তিনি এগিয়ে থাকতেন। স্ফোর্জাদের ধনলাভ অতি সাম্প্রতিক— তাই নব্য ধনীদের সব লক্ষণই তাঁদের মধ্যে পরিস্ফুট। একশো অশ্বারোহী ও একশো পদাতিক সেনার এক বাহিনী নিয়ে, এক ডজন ঘোড়ায় টানা রথ চলেছে। রথে রয়েছেন ডিউক ও তাঁর তরুণী পত্নী, ফ্রান্সের রাজার শ্যালিকা, বন দা সাভোয়া এবং তাঁদের মালপত্র। গাড়ির বাইরে ঝুলছে সোনার কারুকাজ করা পর্দা। পঞ্চাশটি অস্ত্রসজ্জিত চাকর সাথে সাথে চলেছে, রেশম-ভেলভেটের জাঁকালো পোশাকে। এরপর পাঁচশো শিকারি কুকুরের একটি দল নিয়ে চলেছে পঞ্চাশ শিকারি। বাজপাখি মুঠোয় নিয়ে আর এক দল শিকারি। একশোটি দামি ঘোড়া ছিল ডিউকের আস্তাবলে— সব চলেছে অতি সুন্দর সাজ পরে। শেষে আছে প্রায় দু'হাজার সভাসদ, যাদের কাজ ডিউকের গুণকীর্তন মাত্র।

মিলানের এই রাজকীয় অতিথিরা ১৫ মার্চ ফ্লোরেন্সে এসে পৌঁছলেন। লোরঁ দা মেদিচি তাঁর অতিথি গালেয়া মারি স্ফোর্জাকে ভিয়া লার্জার প্রাসাদে আপ্যায়ন করলেন। সেই

প্রাসাদের অন্দরসজ্জার ভার ছিল ভেরোক্কিওর। পোশাকপরিচ্ছদে ফ্লোরেন্সের মানুষ অনেকটাই সাদাসিধে। কিন্তু ব্রোকেড বা দামি রত্ন দিয়ে নয়, মেদিচি মিলান-রাজপুরুষের সাথে পাল্লা দিতে চেয়েছিলেন গোটা তস্কান সংস্কৃতিকে বাজি রেখে। নিজের ঘর এবং নিজের শহর সাজিয়ে রেখেছিলেন নানা শিল্পকীর্তি দিয়ে। গালেয়া নাকি এত সূক্ষ্মতার, উঁচুদরের রুচির সমাবেশে অভিভূত হয়ে যান। অবশ্যই একথা লিখেছেন যিনি তিনি এক ফ্লোরেন্সীয়।[২৯] লিওনার্দো এতদিনে নিশ্চয় মায়েস্ত্রো আন্দ্রেয়ার ডানহাত হয়ে উঠেছেন। মেদিচিদের অন্দরমহলেও তাঁর প্রবেশ ঘটেছে হয়তো। শ্রদ্ধা ও ঈর্ষা দুইই হয়তো তাঁকে আক্রান্ত করে যখন প্রাচীন সুন্দর বস্তু, ভাস্কর্য, ছবি, টেপেস্ট্রি, পাণ্ডুলিপি, মণি, রত্ন যাবতীয় মূল্যবান বস্তুর এই সমাহার তিনি দেখেন। মেদিচিরা তো তিন প্রজন্ম ধরেই শিল্প সংগ্রাহক ও শিল্পের পৃষ্ঠপোষক।

অতিথির উপহার একটি বর্ম, একটি 'রোমান কাস্ক' বা সিন্দুক এবং অতিথি ডিউকের বাসগৃহকে সাজানোর সম্পূর্ণ দায়িত্বই ছিল ভেরোক্কিওর। এতটা মূল্যবান কাজ একবারে করার বায়না কমই আসে। জিনিসগুলি কেমন ছিল সে ধারণা করে নেওয়া যায় ওই কর্মশালার কিছু বাস-রিলিফ বা অর্ধউদগত ভাস্কর্য দেখে। যেমন লুভ্র-এ রক্ষিত 'শিপিয়ঁ' *(Scipion)* বা ফ্লোরেন্সের ওভ্র দ্যু দোম-এ রাখা 'সন্ত জঁ-বাপ্তিস্তের মুণ্ডচ্ছেদ' *(la Décollation de saint Jean-Baptiste)* কাজটি দেখলে। ব্রিটিশ মিউজিয়ামে লিওনার্দোর একটি স্কেচ আছে, এক যোদ্ধার পার্শ্বপ্রতিকৃতি। ওটি থেকেও আন্দাজ পাই কেমন ছিল এসব কাজ। মূলত এগুলি স্যাকরা বা ধাতুশিল্পীরই কাজ। ধাতুর ওপরে নানা প্যাঁচ, স্পাইরাল, মাল্য আকৃতির সঙ্গে সঙ্গে ব্যবহৃত হত ইগলের নখ, সিংহের মুখমণ্ডল বা বাদুড়ের, ইগলের ডানার আকৃতিও।

এই রাজপুরুষের ফ্লোরেন্সে বসবাসকালে অনেকগুলো ধর্মীয় উৎসবও হয়ে গিয়েছিল। প্রতিটিতেই দর্শনীয় বস্তুর রচনাকাজে ভেরোক্কিওর আতলিয়েরের ভূমিকা থেকেছে। সান ফেলিসের 'আনোঁসিয়াসিও' বা দিব্য ঘোষণা, সান্তা মারিয়া দেল কার্মিনের খ্রিস্টের উত্থান, সান্তো স্পিরিতোর আপোস্টলের উপরে দিব্য-আত্মার ভর, এসবের অভিনয়ে (যা ইতালীয় নাটকের পূর্বসূরি) লাগত নানা 'স্পেশাল এফেক্ট'। ফলত কলকবজা— প্রযুক্তিগত কারসাজি আর তাতেই প্রয়োজন হত শিল্পীর।

ব্রুনেলেশকি ছিলেন এসব কাজের জন্য দক্ষতম শিল্পী। ভাসারি বলেছেন তিনি এমন এক 'আকাশ' তৈরি করতে পারতেন যাতে চলমান নানা ফিগার এবং আলোকসম্পাতের নানা কারিকুরি থাকে। কাঠের পাহাড়পর্বত, তার উপর দিয়ে উড়ন্ত দেবদূত, চক্ষুভ্রম উৎপাদন করা মন্দির, যার প্রতিটি স্তম্ভে সোনারুপোর মূর্তি বসানো[৩০]— এসব কারুকর্মের বিবরণ পাওয়া যায়। লিওনার্দোর স্কেচেও এমন স্তম্ভের খসড়া আছে— একটি উল্লম্ব দণ্ডের মতো বস্তুটি একটি সূত্রের সঙ্গে যুক্ত, টান পড়লে পাখার মতো দুটি অংশ ঝাপট দিয়ে দিয়ে দণ্ডটি ওপরে ওঠে।[৩১]

২১ বা ২২ মার্চ রাতে সান্তো স্পিরিতোতে একটি এমনই অনুষ্ঠান শেষপর্যন্ত এক দুর্ঘটনায় গড়ায়— নিশ্চিতভাবেই, অনুষ্ঠানে প্রয়োজনীয় অনেকগুলি মশালের মধ্যে একটি থেকে এক

অগ্নিকাণ্ড ঘটে যায়। গির্জাটি আগুনে তছনছ হয়ে যায়। পরদিন সবার মুখে একটিই কথা— এ এক দৈব নির্দেশ—মিলানীয়দের ইস্টারের উপবাস রক্ষার ক্রটির অমোঘ দৈবী শাস্তি বিধান। রোজ তাঁরা আমিষ-মদ্য সহযোগে স্ফূর্তি করেছেন, রক্ষা করেননি শোকপালনের নীতিনির্দেশ।

১৪৭৫-এ জুলিয়াঁ দে মেদিচি আবার এক নতুন টুর্নামেন্ট আয়োজন করলেন। সুন্দরী সিমোনেত্তা ভেসপুচির (তথাকথিতভাবে যিনি বত্তিচেল্লির ভেনাসের মডেল) প্রতি নিবেদিত এই বাজি। আবার চলল নৃত্যগীত পানভোজনের পালা। এবারে আরও বেশি জাঁকজমক। সিমোনেত্তাই সেই বিখ্যাত জিওস্ত্রা, কবি পলিসিয়াঁ-র 'স্তানজ' বা কাব্যগীতিতে যিনি উল্লিখিত।

মাকিয়াভেলি এইসব উৎসব সম্বন্ধেই লিখেছিলেন— "শান্তির সময়ে জনগণের জীবনকে তছনছ করার পেছনে আছে স্বাধীন যৌবনের অতিব্যয়প্রবণতা— পোশাকআশাকে, বিনোদনে ও লাম্পট্যে। স্বচ্ছলতার মধ্যে বাস করে ক্রীড়ায়, ব্যসনে, নারীতে এঁরা মজেছিলেন। ভাষার সূক্ষ্মতা বা সুন্দর শব্দও ছিল পোশাকের মতোই এক শৌখিনতা। এই অপচয়প্রবণতা আরও বাড়ল মিলানের ডিউকের আসার সঙ্গে সঙ্গে। ডিউকের যদি এ শহরকে লঘু ও চপল বলে মনে হয়ে থাকে, একটি গণতন্ত্রের পক্ষে নেহাতই বেমানান নীতিহীনতায় দুষ্ট, তবে তিনি যখন এ শহর থেকে ফিরে গেলেন তখন তো অবস্থা আরও সঙ্গিন, অতি ভ্রষ্ট।"[৩২]

লিওনার্দো যদি তাঁর যৌবনের অনেকটা অংশ নানা অদ্ভুত খেয়ালে অপব্যয় করে থাকেন তাতে আশ্চর্যের কিছু নেই। এটাই সে-সময়ের হাওয়া...

তিনি নাকি 'তাঁর সাজসজ্জা, কেশপরিচর্যা এবং লায়ারবাদন নিয়ে অনেকটা সময় ব্যাপৃত থাকতেন'— কেনেথ ক্লার্ক লেখেন।[৩৩]

কিন্তু একই সাথে তো তিনি কাজও করছিলেন। তাঁর শিক্ষানবিশি শেষ হয় ১৪৭২-এ— তিনি মায়েস্ত্রো হলেন বিশ বছর বয়সে। শিল্পীসংঘের খাতায় তাঁর নাম এই সময়েই উঠে যায়। তাঁর দুই গুরুভাই বত্তিচেল্লি ও পেরুজিনোর সঙ্গে সঙ্গেই। এই খাতাটি, 'লিভ্র রুজ দে দেবিত্যর এদে ক্রেয়ঁসিয়ের দা লা কম্পানি দা স্যান্ত-লুক' অর্থাৎ সন্ত লুক কোম্পানির অধমর্ণ-উত্তমর্ণের তালিকার লাল খাতাটিতে (সন্ত লুকের নাম নেবার কারণ পবিত্র কুমারী মাতার একটি ছবি তাঁর আঁকা বলে খ্যাত ছিল) আমরা পাই: "২১ জুন, ১৪৭২, লিওনার্দো দি সের পিয়েরো দা ভিঞ্চি, চিত্রকর।"

অনেকের মতে এই লেখাটির বিশ্বাসযোগ্যতা অল্প,[৩৪] কারণ 'কম্পানি সন্ত লুক' নাকি ১৪৩১-এর পর থেকেই ভেঙে যায়। হাতের লেখাটিও নাকি সে যুগের অনুযায়ী নয়, বরং ১৫০২ সালের পরবর্তী সময়ের অনুগ। আরও আশ্চর্য হল যে চিত্রকরদের ওই সংঘটি ১৪৭২ থেকে ১৫০২-এর মধ্যে কোনও একটি সদস্যকেও নথিভুক্ত করেনি। ১৫০২-তেই লিওনার্দো ফ্লোরেন্সে ফিরে আসেন এবং অনেকগুলি রাষ্ট্রীয় কর্মব্যাপারে যুক্ত হন। তবে কি এটি পরে তাঁর অবস্থানের গ্রহণযোগ্যতাকে পোক্ত করতে আগেকার দলিলে কারচুপি করে

নাম ঢুকিয়ে দেবার এক প্রচেষ্টা? এখন আর জানবার উপায় নেই। ১৯৬৭-র বন্যার পরে এই আলোচ্য দলিলটিও আর আমাদের নাগালে নেই।

যাই হোক, এই সংঘটি ছিল চিকিৎসক, ঔষধপ্রস্তুতকারক ও রসায়নবিদদের সংঘের এক শাখা। (যেমন নাকি স্বর্ণকাররা ছিলেন রেশমশিল্পের অধীনে, বা ভাস্কর-স্থপতিরা রাজমিস্ত্রী ও ছুতোরদের সঙ্গে যুক্ত।) এই সংঘের বিশেষ কোনও ক্ষমতাও ছিল না— এটি একটি ব্যবসায়িক সংঘও ছিল না, কারণ আলাদা কোনও 'শিল্প' নয়। অনেকটা নৈতিক ধার্মিক এক ভ্রাতৃসংঘের মতো এর অবস্থান। যেজন্য কখনও বা একে 'ফ্রাতের্নিতা' দা সন্ত লুক বলেও ডাকা হয়েছে। এদের নিয়মকানুন অবশ্য আমাদের জানা নেই। তাঁদের সভা হত সান্তা মারিয়া নুয়োভা গির্জাতে— তাঁরা ধর্মীয় শোভাযাত্রাও বের করতেন। ১৮ অক্টোবর এঁদের উৎসব হত— হয়তো সেখানে তাদের কিছু বিধিনিষেধও আরোপ করা হত।

যেমন ধরা যাক— এই সংঘের সভ্যরা কেউ অতি দামি ও উন্নত মানের আলট্রামেরিন নীলের বদলে প্রুশিয়ান নীল ব্যবহার করবেন না। তবে শিল্পী ও তাঁর পৃষ্ঠপোষকের মধ্যেকার চুক্তি ইত্যাদির ব্যাপারে এই সংঘ নাক গলাত না। শুধু বলত, সভ্যেরা যেন আদর্শ আর্থিক নীতি এবং ধার্মিক শুদ্ধতা বজায় রাখেন। এই সংঘ কোনও ডিপ্লোমাও দিত না, কাউকে বর্জনও করত না।

এক ফ্লোরিন দিয়ে এই সংঘের সদস্য হওয়া যেত। তারপর বছরে বছরে চাঁদা দিয়ে যেতে হত— পরিবর্তে নিজের আতলিয়ের খুলবার এবং খদ্দেরের কাছ থেকে বরাত পাবার অধিকার। যদিও এই সংঘে নাম লেখানোর শর্ত পালন না করেই বত্তিচেল্লি তাঁর বত্তেগা চালু করেন ১৪৭০ থেকে। অর্থাৎ তাঁর নাম লেখানো বা তথাকথিত নথিভুক্তিরও দু'-বছর আগে।[৩৫] অর্থাৎ ফ্লোরেন্সে এইসব নিয়ম নির্দেশের ধার কেউ বড় একটা ধারতেন না বলেই মনে হয়।

বলা হয়, লিওনার্দো নাকি স্বাধীন বত্তেগা স্থাপনের কোনও বাসনা ব্যক্ত করেননি। তাঁর 'মেত্রিজ' বা 'মায়েস্ত্রো' স্তরে পদোন্নতিটা তাঁর কাছে খুব একটা গুরুত্বপূর্ণ ব্যাপার ছিল না। তখনও ব্যক্তিগত প্রভাবপ্রতিপত্তি হয়নি তাঁর। তিনি গুরু ভেরোক্কিওর ডানহাত হয়েই তুষ্ট। হয়তো এই দায়িত্বহীনতাই তাঁকে দিত নানা কিছু করবার অবসর।

তিনি স্কেচ করেন। আঁকাকে আরও ভাল করে, আরও পরিপূর্ণভাবে শেখেন। নিখুঁত হতে চান। মাটি দিয়ে তৈরি করেন 'হাস্যময় নারীর মুখ ও ছোট শিশুর দেহাবয়ব।'[৩৬] তবে তাঁর আসল প্রেম চিত্রকলায়। ভাসারি বলেন তাঁর প্রথমদিকের এক চিত্রকলার কাহিনি— যেন এক কিংবদন্তির মতো।

ভাসারি লিখছেন, একদিন গ্রামের পথে লিওনার্দোর পিতা তাঁর এক ভাগচাষির কাছ থেকে এক অদ্ভুত প্রস্তাব পান। ডুমুরগাছের গুঁড়ি থেকে কেটে বের করা এক এবড়ো খেবড়ো বড় ঢাল বানিয়ে পিয়েরোকে দিয়ে চাষি বলেন, ফ্লোরেন্সের কোনও আঁকিয়েকে দিয়ে এই ঢাল চিত্রিত করিয়ে দিতে হবে।

বদলে কিছু শিকার করা পশু বা নদী থেকে ধরা মাছ তিনি সের পিয়েরোকে উপহার দেবেন। পিয়েরো সানন্দে সম্মতি দেন, এবং স্বভাবতই নিজের পুত্রকে বিশেষ কিছু ব্যাখ্যা না করে বস্তুটি অর্পণ করেন। লিওনার্দো তখন সেটি নিয়ে পড়লেন— বলাই বাহুল্য আপন

আনন্দে, কোনও বিনামূল্যের পরিশ্রম হিসেবে নয়। অপটু হাতে গড়া অসমান ঢালটিকে আগে সুন্দরভাবে পালিশ করে নিলেন— ঢালের চওড়া তলটিকে মসৃণ করে নিলেন আঁকার উপযোগী করে। কিন্তু আঁকবেন কী? হয়তো তিনি ভাবলেন, ঢাল তো শত্রুকে ভয় দেখানোর জন্যই ব্যবহৃত হয়, কাজেই মেদুসার মাথার মতো ভয়ংকর কিছু একটা আঁকা যাক। হাতের কাছে পাওয়া বিভিন্ন জন্তুজানোয়ারের মৃতদেহকে জড়ো করলেন তিনি। ছোট-বড় সরীসৃপ, পোকামাকড়, সাপ, বাদুড়, ফড়িং— সব অদ্ভুত জানোয়ারকে কেটে ও জুড়ে তিনি বানালেন ফ্রাঙ্কেনস্টাইনের মতো এক উদ্ভট রাক্ষস। তারপর আঁকলেন সেই মূর্তি যাকে দেখলেই ভয়ে হাড় হিম হয়ে যায়। "এই প্রাণীবিদ্যার দুঃস্বপ্নটি এক কালচে পাথরের ফাটল থেকে বেরিয়ে আসছে, তার হাঁ করা মুখ থেকে ঝরে পড়ছে বিষ থুতু। চোখদুটি লালচে আগুনের ভাঁটার মতো। আর নাসারন্ধ্র থেকে বেরিয়ে আসছে বিষের ধোঁয়া।" মরা জন্তুগুলির শব পচে উঠে জঘন্য দুর্গন্ধ বেরোচ্ছিল। তবু অদম্য উৎসাহে তিনি কাজ করে গেছেন। শেষ হবার পর ঢালটি বাবাকে দেখাবার জন্য তিনি ডেকে পাঠালেন। জানালার ফাঁক থেকে ঈষৎ আলো এসে এমনভাবে ছবিটির উপরে পড়েছে, ঘরে ঢোকা মাত্র তাঁর বাবার হৃৎকম্প উপস্থিত হল। আধো অন্ধকারে ঢালের আঁকা ছবিটিকে তিনি নাকি ছবি বলে বুঝতে পারেননি। ভেবেছেন সত্যিকার এক জানোয়ার। শয়তানের দেশ থেকে এসে তা যেন হাজির হয়েছে। চমকে উঠলেন তিনি, পিছিয়ে গেলেন দু'পা। লিওনার্দো তখন তাঁর ভুল ভাঙালেন— বললেন, এই নাও তোমার জিনিস। নিয়ে যাও। এরপর ভাসারি লিওনার্দোর মুখে কথা যোগ করেন, "এটাই তো শিল্পবস্তুর থেকে প্রত্যাশিত!" এরপর ছেলের যুক্তির অকাট্যেই হয়তো সের পিয়েরো, বাজার থেকে এক তিরবিদ্ধ হৃদয়ের ছবি আঁকা সাধারণ ঢাল কিনে চাষিভাইকে প্রদান করেন এবং তিনি তাতেই অভিভূত হন। আর ঢালটি, আইনজ্ঞ ভদ্রলোক বিক্রি করেন একশো দুকাত-এর বিনিময়ে ফ্লোরেন্সের ব্যবসায়ীদের কাছে। তাঁরা নাকি সেটি তিনশো দুকাতে মিলানের ডিউককে বেচেন।[৩৭]

এই গল্পটি ভাসারির লেখায় ছাড়া আর কোথাও পাওয়া যায় না। হয়তো গল্পের একটা সত্য ভিত্তি ছিল। তবে ঢালটির কোনও চিহ্নও পাওয়া যায়নি।

নিজের 'চিত্রকলা বিষয়ক আলোচনায়' *(Traité de la peinture)* লিওনার্দো কাল্পনিক জন্তু আঁকতে উৎসাহী শিল্পীকে উপদেশ দিয়েছেন, জন্তুটির অঙ্গপ্রত্যঙ্গগুলির কল্পনা যেন সত্যিকারের প্রাণীজগৎ থেকে উদ্বুদ্ধ হয়। তবেই কাল্পনিক প্রাণীটি বিশ্বাসযোগ্য হবে। যেমন, ড্র্যাগন আঁকবার জন্য, তাঁর বিধান হল, প্রয়োজন "শিকারি কুকুরের বা বড় হিংস্র কুকুরের মাথা, বেড়ালের চোখ, পর্কুপাইনের কান, গ্রে-হাউন্ডের থুতনি, সিংহের ভ্রূযুগল, বুড়ো মোরগের রগ, কচ্ছপের কণ্ঠদেশ।" পুরাণ কাহিনিগুলি তো সংকর প্রাণীতে ভরা। স্ফিংকস ও সেন্টোরের মতো উদাহরণ তো আছেই। সন্ত জঁা তাঁর মহাপ্রলয়ের পশুটিকে ভালুক, চিতাবাঘ ও সিংহের এক সংমিশ্রণ রূপেই কল্পনা করেছিলেন। ভেরোক্কিও রাজাদের জন্য তৈরি বাক্স বা শবাধারের অলংকরণে এমন ফর্মুলায় অনেক কাজ করেছেন। ফর্মুলাটি নতুন না হলেও, তাকে প্রকটভাবে বলবার কৃতিত্ব লিওনার্দোরই।

লিওনার্দোর ভেতরে যে এক তীব্র আকর্ষণ ছিল বীভৎস অপ্রাকৃত দৈত্যাকার

জানোয়ারের প্রতি, সেই একই মৃত্যুমুখী চেতনার ফল তা— যা আমার মতে, তাঁকে অন্ধকার গুহার প্রতি টান ও ভয়ের যুগপৎ অনুভূতি প্রত্যক্ষ করায়।

দা ভিঞ্চির হাত থেকে আরও বেশ কিছু আশ্চর্য জন্তুর আবির্ভাব ঘটেছে— যেমন ভাসারিকথিত মেদুসার মুণ্ড— এখন যা অদৃশ্য। নানা কাল্পনিক জন্তু, বিকৃত আকারের পশু, ড্র্যাগন, পেটমোটা মানব-হস্তী (যার শুঁড় হল একটি বাঁশি),[৩৮] চার হাত ও দুই মুণ্ডবিশিষ্ট একটি প্রাণী,[৩৯] ইত্যাদি। অথচ উদ্ভট ও কাল্পনিক বস্তুর প্রতি গভীর এই প্রীতি কিন্তু দাঁড়িয়ে ছিল বাস্তবের উপরেই। সমসাময়িক আরেক শিল্পী জেরোম বুশের সঙ্গে তাঁর এটাই তফাত। তাঁর আঁকার শারীরবৃত্তীয় সততা— যন্ত্রপাতি বা অস্ত্রশস্ত্রের স্কেচের বাস্তবতা—এমনকী কাফকাও অস্বীকার করতে পারেননি (কাফকার বই 'কলোনি পেনিতঁসিয়ের'-এর প্রকৃষ্ট অলংকরণ হতে পারত ছবিগুলি!)। যেন বুদ্ধিদীপ্ত হয়েও তা বিচরণ করে এক স্বপ্নের জগতে। যেন জেগে জেগে দেখা এক দুঃস্বপ্নের ভেতরে ভেতরে চলে যুক্তির প্রবাহ!

লিওনার্দো আঁকেন, শেখেন, পড়েন, ভাবেন, আলোচনা করেন।

ভেরোক্কিওর বৃত্তেই শুধু যে তিনি নিজেকে আবদ্ধ রাখেন তা নয়। কোনও আতলিয়েরই শুধু নিজের কারিগরদের নিয়ে এক সংকীর্ণ জগৎ তৈরি করত না। লিওনার্দো যেতেন অন্য 'বত্তেগা'গুলিতেও। প্রধানত আন্তোনিও ও পিয়েরো পোল্লাইউয়োলোর কর্মশালায়। এদের মানবিক চেতনা ছিল, শারীরবৃত্ত শেখবার জন্য মৃতদেহ কাটাছেঁড়া করার প্রবণতা— পেশির প্রতিটি ক্রিয়াকলাপ জানতে যেটা প্রয়োজন ছিল (মানতেইনা ও দ্যুরার-এর প্রিয় *Bataille d'hommes nus* বা 'নগ্ন মানুষের যুদ্ধ' নামক খোদাই কাজে ১৪৭০-এ আন্তোনিও যে শারীরবিদ্যা জ্ঞানের পূর্ণ ব্যবহার করেন, ইতিহাস জ্ঞানের সাথে সাথেই)।[৪০] বৃদ্ধ পাওলো দি দোনো, তথা পাওলো উচ্চেলোর বুতিককেও নিশ্চয় অগ্রাহ্য করতেন না লিওনার্দো। উচ্চেলো ছিলেন চিত্রকর, মোজেইক প্রস্তুতকারক, কাঠের উপর মিনাকার, অলংকরণশিল্পী। জ্যামিতি ও পারস্পেকটিভের ব্যাপারে তাঁর ছিল প্রচুর উৎসাহ— লিওনার্দোর মতোই। ভাসারি বলেন যে এই বিষয়ে তাঁর আগ্রহ তাঁকে রাতের পর রাত জাগিয়ে রাখত। তাঁর স্ত্রী যখন তাঁকে খেতে ডাকতেন তিনি বিড়বিড় করে বলতেন: 'আহা! এই পারস্পেকটিভ বস্তুটি কী অপূর্ব!' নানা লেখায় পাই, লিওনার্দোর সাথে এই শিল্পীর মিল ছিল অনেক। গণিতের প্রতি প্রীতি, প্রাকৃতিক ঘটনা বা প্রাণীজগতের প্রতি আগ্রহ— বিশেষত ঘোড়ার প্রতি আকর্ষণ (আমাদের মনে পড়ে যায় তাঁদের করা শিকার বা যুদ্ধের দৃশ্যগুলি, বা জন হকহুডের অশ্বারোহী মূর্তির কথা।)[৪১] দু'জনেই আশ্চর্য আকৃতির প্রতি আকৃষ্ট ছিলেন, ঈষৎ খ্যাপামি সহযোগে যে-কোনও কাজে নিষ্ঠা ও শ্রম ঢালতেন। এই অর্ধোন্মাদ বৃদ্ধেরও দীর্ঘ দাড়ি ছিল।[৪২] প্যালেটের গাঢ়তর ও বিষণ্ণতর রঙগুলির দিকে দু'জনেরই পক্ষপাত। যা প্রায় মোনোক্রোম-এর দিকে চলে যায়। 'তেরা ভের্দে' বা সবুজ জমি-কে প্রেক্ষিত হিসেবে ব্যবহার করার প্রতি দুর্বলতা। তথাপি, '৭০-এর দশকে উচ্চেলোর কাজগুলিকে বেশ প্রাচীন বলে মনে হয়। 'আন্তর্জাতিক গথিক'-ঘরানার ছবিগুলির কোথায় যেন পশ্চাৎপদতা আছে। ভাসারি ভুল করে উচ্চেলোর তিরোধানকাল ১৪৭৫-এর জায়গায় ১৪৩২ সালে

'বেনোয়া মাদোনা', হার্মিটেজ সংগ্রহালয়, লেনিনগ্রাদ।

বলেছিলেন— অথবা তাঁকে রেখেছিলেন ব্রুনেলেশকি বা মাসাচ্চিওর সমস্তরে। তবে ভাসারির ভুল থেকে একটা অর্থ করে নেওয়া যায়— লিওনার্দো যদি বা কাঠের ওপর মিনাকারির কাজ শিখতে উচ্চেলোর শরণাপন্ন হয়েছিলেন, খুব বেশিদিন তাঁর কাছে পাঠ নেবার তাঁর প্রয়োজন হয়নি। উচ্চেলোও, ফ্লোরেন্সে আর অন্য কোনও শিল্পের প্রশিক্ষণ দিতেন না ওই মিনাকারির কাজ ছাড়া।

আলবের্তি হয়তো লিওনার্দোকে আরও একটু আকর্ষণ করতে পারতেন।

১৪০৪-এ লিয়ঁ বাতিস্তা আলবের্তির জন্ম। উচ্চেলোর সমপ্রজন্মের হলেও, তাঁর জিজ্ঞাসু চেতনার মধ্যে অনেকটাই আধুনিকতা বেশি।[৪৩] তিনি সার্থক অর্থে 'সর্বজনীন মানব', দা ভিঞ্চির কাছে তিনি রোল মডেল হবার যোগ্য— একেবারে সঠিক পূর্বসূরি তাঁর। তাঁরই মতো আলবের্তিও অবৈধ সন্তান— সুপুরুষ, শারীরিক শক্তিতে ভরপুর। (তাঁর নামে খ্যাত আছে যে জোড়া পায়ে তিনি কোনও পূর্ণবয়স্ক মানুষের কাঁধের উপর দিয়ে লাফিয়ে যেতে পারতেন, এবং একবার একটি পয়সা এত জোরে ছুড়েছিলেন দোমের ভেতর, যে তা গম্বুজের ছাত ছুঁয়ে ফেলেছিল।) খুব ভাল অশ্বারোহণ জানতেন তিনি, গুণী সংগীতজ্ঞ ছিলেন এবং বিজ্ঞান ও শিল্প, দুই শাখাতেই যথেষ্ট নাম করেছিলেন। পলিসিয়াঁ তাঁর সম্পর্কে বলেছিলেন 'বিস্ময়কর চেতনা'— তাঁর সমাধিফলকে লেখা হয় 'পাণ্ডিত্যের যুবরাজ'। দার্শনিক, স্থপতি, ভাস্কর, শখের চিত্রকর, প্রযুক্তিবিদ, গণিতবিদ তিনি। তাঁরই রচনা মানতুয়েতে অবস্থিত সান আন্দ্রেয়ার গির্জা। ফ্লোরেন্স সান্তা মারিয়া নোভেল্লার সম্মুখভাগও তাঁর সৃষ্টি। বা রিমিনিতে 'ল্য তম্পিও মালাতেস্তিয়ানো'। তবে তাঁকে মনে রাখা হয় অন্ধকার ঘরের নানা পরীক্ষানিরীক্ষার জন্য। ইতালীয় ভাষায় একটি নাটক, বা ইতালীয় কবিতার আদিযুগের মুক্তছন্দ শ্লোক, 'প্রগল্ভ' ভাষা তস্কানির প্রথম ব্যাকবণ লেখার জন্যও তিনি স্মর্তব্য। গুপ্তলিপি আবিষ্কারেও তাঁর অবদান আছে। এক রহস্যময় ক্যালাইডোস্কোপও তিনি বানান যাতে চাঁদ-তারাদের দেখা যায় এক পাথুরে ভূমির উপর দিয়ে চলে যেতে। টোপোগ্রাফির নানা যন্ত্রপাতি, সমুদ্রতলে যাবার যন্ত্র, পকেটঘড়ি বানাবার ডিজাইন, এসবও তাঁর কীর্তি। তবে সর্বোপরি, এক বিশাল তাত্ত্বিক গ্রন্থ, কয়েক খণ্ডে, কথোপকথনের ঢঙে তিনি লিখেছিলেন অনেকটা গ্রিক স্টাইলে। লেখাটিতে হাস্যরসের ভাগও ছিল প্রচুর: 'দে ফামিলিয়া' (১৪৩৭-১৪৪১), 'দেল্লা পিত্তুরা' (১৪৩৬), 'দে রে আয়েদিফিকাতোরিয়া' (১৪৮৫, লোরঁ দে মেদিচিকে নিবেদিত) ইত্যাদি। আলবের্তি ছিলেন এক সময়োপযোগী চিন্তাবিদ।

১৪৫০-এ তাঁর আত্মপ্রতিকৃতি তিনি খোদাই করেন এক মেডেলের ওপর।[৪৪] অস্থিময় এক দীর্ঘ প্রোফাইল এটি— খাড়া নাক আর গর্বিত ভঙ্গিমার। উচ্চবিত্ত বুর্জোয়ার পুত্র আলবের্তি পোপ পঞ্চম নিকোলাসের ঘনিষ্ঠ ছিলেন। উর্বিনোর ডিউক ফ্রেদেরিক দা মন্তেফেলত্রোরও। তাঁর জীবনের ধারাটাও ছিল অভিজাতদের মতোই। বড় মায়েস্ত্রো স্থপতিদের কাছে নিজের পরিকল্পিত নানা স্থাপত্যের প্ল্যান সরবরাহ করলেও, নিজে কখনও একটি গোটা ভবন নির্মাণের দায়িত্বে থাকেননি। তাঁর সাথে নিশ্চয়ই লিওনার্দোর সাক্ষাৎ হয়েছে প্রায়শই— যদিও আলবের্তি কিছু সময় ফ্লোরেন্সে ও কিছু সময় রোমে থাকতেন। (রোমেই তাঁর মৃত্যু হয় ১৪৭২ সালে)। ভেরোক্কিওর সাথেও তাঁর সুসম্পর্ক ছিল। তবে

'লিওনার্দোর ওপরে যে তাঁর এক গভীর ছাপ পড়েছিল তা নিঃসন্দেহে বলা যায়। তিনি তাঁর লেখা পড়তেন, তাঁকে নিয়ে মন্তব্য করতেন— জীবনে ও লেখায় তাঁর অনুকরণও করতেন। পরে অবিশ্যি সমালোচনাও করেছেন।[৪৫]

চিত্রকর ও মোজেইকশিল্পী আলেস্‌সো বালদোভিনেত্তির কাছেও সম্ভবত লিওনার্দো প্রশিক্ষণ নিয়েছিলেন। দোমেনিকো ভেনেৎসিয়ানো, আন্দ্রেয়া দেল কাস্তাইনো এবং পিয়েরো দেল্লা ফ্রান্সেস্কার সাথেও কাজ করেছিলেন এই শিল্পী। আলেস্‌সোর স্টাইল তাঁকে টানত কিনা আমরা জানি না। এঁর আঁকায় বৃহৎ ল্যান্ডস্কেপের প্রতিটি অংশ সূক্ষ্মভাবে অতি ধৈর্যে চিত্রিত হত। বোঝা যেত তাঁর অনুধাবন ও গবেষণার ক্ষমতা।[৪৬] 'চিত্রের রন্ধনশৈলী'—অর্থাৎ রং বানাবার রসায়ন— এই শিল্পীর থেকে হয়তো লিওনার্দো শিখেছিলেন, বালদোভিনেত্তি ডিমের হলুদ অংশ ও রজনকে নিজের চুল্লিতে চাপিয়ে এক আশ্চর্য মিশ্রণে পরিণত করতেন যার আবিষ্কারক তিনি নিজে। বার্নিশের মতো এটি ফ্রেস্কোতে লাগালে তাতে আসত তেলরঙের ছবির ঔজ্জ্বল্য ও চমক।

তেলরং কীভাবে ফ্লোরেন্সে এল তা এক চমকপ্রদ ইতিহাস। ফ্লামন্দ থেকে এই বৈপ্লবিক আবিষ্কারটি আসে। জ্যান ভ্যান আইক তথা ইতালীয়দের ভাস্কর জাঁ দা ব্রুজেস এর আবিষ্কর্তা। ভাসারির মতে, এই মায়েস্ত্রোর কিছু ক্যানভ্যাস কোয়াত্রোচেন্তো বা চতুর্দশ শতকের প্রথমদিকে নেপলস ও উর্বিনোতে এসে পৌঁছলে বিপুল বিস্ময় ও শ্রদ্ধার সৃষ্টি হয়। ছবিগুলিতে মসৃণ, চকচকে এক গ্লেজ দেখা যায়, রঙের মিলমিশ নানা বর্ণের শেডও লক্ষিত হয়। জলে ফুটিয়ে তৈরি করা রঙে কখনওই এই স্বচ্ছতা সম্ভব হয়নি। 'ফ্রেস্কো'য় প্লাস্টারের প্রেক্ষাপট তৈরি করে বা বিশেষভাবে প্রস্তুত কাঠের ক্যানভাসে জলে ফোটানো রঙই ব্যবহৃত হত। 'উত্তরের' এই নতুন পদ্ধতির রহস্য জানতে ইতালীয়রা উদ্যোগী হলেন। ঠিক যেভাবে আগের শতাব্দীতে বার্নার্ড পালিসি চেষ্টা করছিলেন ইতালীয় এনামেলের কাজের রহস্যভেদ করতে। সিসিলির আন্তোনেল্লো দে মেস্‌সিনে অনেকগুলি ব্যর্থ প্রচেষ্টার পর শেষে পাড়ি দেন ফ্ল্যান্ডারস, ও সরাসরি ভ্যান আইকের কাছ থেকে শিক্ষা করেন এ পদ্ধতি। পরে ভেনিসে ফিরে তিনি নিজের বন্ধুদের এই রহস্য শিখিয়ে দেন— বিশেষত দোমেনিকো ভেনেৎসিয়ানোকে। দোমেনিকো আবার ফ্লোরেন্সের আতলিয়েরগুলোতে এই শৈলী ছড়িয়ে দেন। সান্তা মারিয়া নুয়োভার অ্যাপস্ বা খিলান-গম্বুজের অর্ধচন্দ্রাকার অংশের তিনভাগের এক ভাগ চিত্রিত করেন ভেনেৎসিয়ানো। দ্বিতীয় ভাগের কাজ সঁপা হয় আলেস্‌সো বালদোভিনেত্তিকে— শেষটি আন্দ্রেয়া দেল কাস্তাইনোকে। শেষজন ছিলেন, ভাসারির মতে, ভাল চিত্রকরের চেয়েও, বেশি করে অনুকরণদক্ষ। ইচ্ছেমতো তিনি বন্ধুত্বের ভাব ধারণ করতে পারতেন, কথাবার্তায় অতি দক্ষ ছিলেন। কিন্তু অন্তরে ছিলেন অহংকারী, এবং বন্ধুর এই নতুন পদ্ধতিতে ঈর্ষান্বিত হলেও, বাইরে কখনও বন্ধুত্ব ত্যাগ করেননি। প্রতি সন্ধ্যায় দুই ব্যক্তি হাতে লায়ার নিয়ে একসাথে জড়ো হতেন, গানবাজনা করতেন, সংগীতে মুগ্ধ করতেন নারীদের। বন্ধুত্বের গভীর বিশ্বাসে দোমেনিকো ভেনেৎসিয়ানো তাঁর সখাকে একটু একটু করে তেলরঙের তত্ত্ব ও রহস্য সবটাই বলে দিলেন। সমস্তটা জানা হয়ে যাবার পর এক রাতে, প্রতিস্পর্ধীকে খতম করে দেবার ইচ্ছেতে, কাস্তাইনো লোহার ডান্ডা দিয়ে

জঘন্যভাবে খুন করলেন ওই ভেনিসবাসী শিল্পীকে। এই জঘন্য অন্যায়কর্মটির কোনও শাস্তি হয়নি— শুধু খুনি তাঁর জীবনের অন্তিমপর্বে আত্মস্বীকারোক্তি করে জানিয়েছিলেন বন্ধুর মৃত্যুর রহস্য।

ভাসারি জানান, আন্দ্রেয়া দেল কাস্তাইনো এই সময়ে তাঁর আত্মপ্রতিকৃতি করেন জুদাস ইসকারিওতের বেশে— সেই জুদাস, যিনি তাঁর নিজেরই মতো বিশ্বাসঘাতক।

এই ইতিহাসে অনেক ফাঁক। জানা যায় ১৪৭৫-এর আগে আন্তোনেল্লো দে মেস্‌সিনে নাকি ভেনিসে ফেরেননি। তার মানে সেটা দোমেনিকোর মৃত্যুর প্রায় চোদ্দো বছর পরে। আবার দোমেনিকোর মৃত্যুকাল দেখা যাচ্ছে তাঁর তথাকথিত 'খুনি'র মৃত্যুর চার বছর পরে। অতএব ইতিহাসটি আদৌ গ্রহণযোগ্য নয়— যেসব গল্প গাথা ওই সময়ে ফ্লোরেন্সের আতলিয়েরগুলোতে ভেসে বেড়াত তারই এক উদাহরণ এটি। ভাসারির আগে আন্তোনিও বিল্লি বা অনামা গাদ্দিয়ানোও এই গল্প প্রচার করেছেন।

এ সম্ভাবনা থেকেই যায় যে ইতালীয়রা তেলরঙের এই ঘরানা জেনেছিল এই উপদ্বীপীয় অঞ্চলের বাসিন্দা কোনও কোনও উত্তরদেশীয়র কাছ থেকেই। ফ্লোরেন্সের আগে নেপলস ও ভেনিস এ রহস্য জেনে ফেলে। ভেনিসের লোক দোমেনিকো ভেনেৎসিয়ানো প্রথম আন্তোনেল্লো দে মেস্‌সিনের কাছে নিজেই এই তত্ত্ব জেনেছিলেন ভেনিসে বসেই— এবং তা শিখিয়েছিলেন ফ্লোরেন্সে এসে। এর জন্য কোনও গুপ্তহত্যা বা ষড়যন্ত্রের প্রয়োজন ছিল না। আসলে তেলরঙের প্রথম অনুপ্রবেশ ফ্লোরেন্সবাসীর কাছে যে কতটাই উল্লেখযোগ্য এবং বড় ঘটনা, তারই এক প্রমাণ এই রক্তঝরা ভয়ানক নাটকীয় কাহিনির রটনা। বলা চলে, এই পদ্ধতিটি নিজেই আবির্ভূত হয়ে তার আগের সব প্রথাগত রং তৈরির পদ্ধতিকে সম্পূর্ণ নিশ্চিহ্ন করে দেয়।

১৪৭০-এর আশেপাশে যখন লিওনার্দো তাঁর প্রথম পদক্ষেপ নিচ্ছেন চিত্রশিল্পের দিকে, সে মুহূর্তে কিন্তু তস্কানির শিল্পীদের টেম্পেরা এবং ফ্রেস্কো: এই দুটি জিনিসের প্রতিই সর্বাধিক প্রীতি। তেলরঙের টেকনিক তখনও ভালভাবে তাঁদের করায়ত্ত হয়নি। তেলরঙের এফেক্টটাকে অনুকরণ করবার জন্যই তাঁদের চেষ্টা— যেমনটা দেখি বালদোভিনেত্তি বা সম্ভবত কাস্তাইনোর ছাত্র পোল্লাইউয়োলোর আঁকায়। এক রকমের রঙিন বার্নিশের ব্যবহারে এই তৈলমসৃণ চিকন এফেক্টটা সহজেই আনতেন তাঁরা। যত ভাল শিল্পীই হোন— এই পদ্ধতিটা তবু যেন অনেকটা উপরে উপরে তাঁরা গ্রহণ করেছিলেন।

চিত্রশিল্পের প্রশিক্ষণ ভেরোক্কিও কোথায় এবং কখন নিয়েছিলেন তা আমাদের জানা নেই। (কে কার কাছে তালিম নিয়েছেন এটা জানা জরুরি সেই শিল্পীকে বোঝবার জন্যই— কারণ এক প্রজন্ম থেকে আর এক প্রজন্মে 'প্রগতি'-র পরিমাণও হয় সময়ের পরিমাপের প্রেক্ষিতেই।) উলটোদিকে এটা প্রায় নিশ্চিত যে তাঁরই কর্মশালায় 'তেলরঙের বিপ্লব' সত্যিকারের পরিপূর্ণতা পায়। কিছুটা লিওনার্দোর হাতে ও বাকিটা পেরুজিনোর হাত থেকে শেষে এই দৌড়ের মশাল চলে যায় রাফায়েলের হাতে।

তেলরং জলরঙের চেয়ে অনেক দিক থেকেই বেশি সুবিধাজনক। একটি কোটিং-এর উপরে আর একটি কোটিং চাপিয়ে রং দেওয়া সম্ভব। গ্লেজ বা চকচকে মসৃণভাব আনা

সম্ভব। রঙগুলি পরস্পরের মধ্যে গলে মিশে যায় না। একটির সাথে আর একটি রং পাশাপাশি রেখে মিলিয়ে দেওয়াটা থাকে শিল্পীর ইচ্ছাধীন। অসংখ্যবার নিজের কাজকে বদলানো যায়, শোধন করা যায় (রং শুকোতে যেটুকু সময় লাগে তার অপেক্ষা)। কাজের সুবিধের দিক থেকে— নানা রিলিফের এফেক্ট আনা সম্ভব এই মাধ্যমে, এমনকী স্পেস বা কাছে-দূরের আনুপাতিক বৈশিষ্ট্য আনা যায় একই রঙের নানা ক্রমিক শেডের খেলায়। আঁকা বা স্কেচের রেখাগুলির কাঠিন্য থেকে মুক্তি পাওয়া যায়— কনট্যুরগুলি ঢেকে নরম করে দেওয়া যায় রঙের পরতে। কোমলতা ও গভীরতা আনা যায় ছবিতে— ফিনিশটা হয় মসৃণ। নতুন নন্দনতত্ত্বের 'মর্বিদেৎসা' (কোমলতা) ও 'স্ফুমাতো' (শেডিং) এই মাধ্যমেই বিস্তারলাভ করে।

এই কোমলতা অতি ব্যবহারের ফলে শেষটা গিয়ে দাঁড়াবে ন্যক্কারজনক মিষ্টতায়— গদগদ সেন্টিমেন্টে: কিন্তু পেরুজিনো এই স্টাইলটিকে তাঁর জন্মস্থান আম্‌ব্রিয়া থেকে গ্রহণ করেছিলেন। জিওভান্নি বোক্কাতি, বনফিগালি বা কাপোরালির মতো শিল্পীরা এই পথের পথিক। অন্য দিকে ১৪৭০ নাগাদ, লিওনার্দোর কিছু বছর পরে যখন তিনি ভেরোক্কিওর আতলিয়েরে যোগ দিলেন, তাঁর স্টাইলটি অনেকটাই ছিল পিয়েরো দেল্লা ফ্রান্সেস্কার দ্বারা প্রভাবিত। তাঁর রীতির মূল বৈশিষ্ট্য তিনি তখনই খুঁজে পেয়ে গেছেন। শুধু ফ্লোরেন্সে এসে তাকে একটু 'আধুনিক' করে নেবাব অপেক্ষা। এই 'আধুনিকতা' লাভ করার বিনিময়ে পেরুজিনো ভেরোক্কিওর বত্তেগাকে তথা দা ভিঞ্চিকে দান করলেন তাঁর অঞ্চলের শিল্পীদের সুচারু সূক্ষ্ম শিল্পবোধ।[৪৭]

লিওনার্দো ও তাঁর সহপ্রশিক্ষার্থী পেরুজিনো, এবং কিছুটা হয়তো তেরো-চোদ্দো বছরের কিশোর লোরেনৎসো দি ক্রেদি (ভেরোক্কিওর কাছে ইনিও শিক্ষার্থী হয়ে আসেন) মিলে তাঁদের গুরুর সামনেই সার্থকভাবে, নির্দিষ্টভাবে, তেলরং বানাবার প্রণালীগুলি তৈরি করলেন। সঠিক তারল্যের হতে হবে রঙকে, আবার দ্রুত শুকোবার ধর্মও থাকতে হবে তার। একই সঙ্গে মাধ্যমটিতে থাকতে হবে সঠিক পরিমাণে রঞ্জন উপাদান, যাতে সঠিকভাবে তা ব্যবহার করা যায় ছবিতে। তাঁর লেখায় লিওনার্দো বহু রঙের পাকপ্রণালী লিখে গেছেন। অনেক ব্যর্থচেষ্টা, অন্ধকারে হাতড়ানো— নতুন নতুন প্রণালী নিয়ে অনেক পরীক্ষানিরীক্ষা— সারা জীবন তিনি এই প্রক্রিয়ার ভেতরে ছিলেন। মিডিয়াম বা মাধ্যমটিকে বোঝবার জন্য বহু প্রয়োজনীয় গবেষণা তিনি করেছেন। তেলের সঙ্গে কমবেশি পরিশোধন করা তার্পিনের তেল তিনি মেশাতেন।[৪৮] অথবা লিনসিড তেলের সঙ্গে সরষের দানা পিষে[৪৯] দ্রবীভূত করতেন।[৫০] জুনিপার বেরির রসকে পাতন করে সেই এসেন্সের ভেতরে মিলিয়ে দিতেন জুনিপার গাছের রজন।[৫১] 'নিখুঁত বার্নিশ'[৫২] পাবার জন্য এপ্রিল বা মে মাসে 'সাইপ্রেস গাছের কষ' সংগ্রহ করার ও তাকে প্রক্রিয়া করার বিধান দিয়েছেন তিনি। বাদামের তেলকেও তিনি ব্যবহার করার চেষ্টা করেছেন। কিন্তু ভালভাবে যদি বাদামটির খোসা না ছাড়ানো হয় তবে যে বার্নিশটি ছবিটাতে কালচে ছোপ ফেলে দেবে সে কথাও তিনি বলেছেন।[৫৩] ঠিক কোন সাবান ব্যবহার করলে যে তেলরং জমে শুকিয়ে গিয়েছে তাকেও গলিয়ে উঠিয়ে ফেলা যাবে সেটাও তিনি বলেন।[৫৪]

'খ্রিস্টের দীক্ষা' *(Baptême du Christ)* নামে একটি বিশাল ছবি আঁকায় ১৪৭২ নাগাদ লিওনার্দো ভেরোক্কিওকে সাহায্য করেছিলেন। যে সময়ে তাঁর নাম ওঠে শিল্পীসংঘের লাল খাতায়। ফ্লোরেন্স নগরীর ঠিক বাইরে, পোর্তে আল্লা ক্রোচের কাছে, সান সালভি বলে যে মঠটি ছিল তার সাধুদের বরাতে এই ছবিটি আঁকা। বোধহয় ভিঞ্চির করা কাজগুলির মধ্যে এটিই প্রাচীনতম।[৫৫]

ভেরোক্কিও ছবির প্রধান ও পবিত্র অংশটি এঁকেছিলেন। কোমরে একটুকরো সাদা কাপড় পরা যিশু দুই হাত জড়ো করে, চোখ নামিয়ে, খালি পায়ে জর্দন নদীর স্রোতহীন জলে দাঁড়ানো। সন্ত জঁ একটি তাম্রপাত্র হাতে তাঁকে জলসংস্কার করাচ্ছেন। একটি স্তম্ভ আকৃতির নীচে দেখা যাচ্ছে পবিত্র-আত্মা বা হোলি স্পিরিটকে আকাশ থেকে নেমে আসতে। খ্রিস্ট আছেন ছবিটির কেন্দ্রে। কম্পোজিশনে সামঞ্জস্য প্রদান করার জন্য অন্যদিকে তাই রাখা হয়েছে দুই দেবদূতকে—নদীর পাড়ে হাঁটু গেড়ে আসীন। ভেরোক্কিও এক দেবদূতকে নিজে আঁকেন, অন্যটি লিওনার্দোর জন্য ছেড়ে দেন। এবং প্রেক্ষাপটের ফিনিশও তাঁর হাতে সমর্পণ করেন— অন্তত দেখলে তাই মনে হয়।

ভেরোক্কিওর নিজের কাজটি এ ছবিতে সত্যিই ব্যতিক্রমী। ছবিটি সংগীতময়, আবেগবিধুর। প্রতিটি চরিত্রই আধ্যাত্মিক রঙে রঞ্জিত— অথচ শারীরতত্ত্বের দৃষ্টিতে কোনও ত্রুটি নেই অবয়ব নির্মাণে। বাস্তববাদের সঙ্গে বিশালতার এক যথাযথ মেলবন্ধন ঘটেছে এখানে। ত্রাতা যিশু ও সন্ত জঁ-এর পা ডোবানো জলে যে স্বচ্ছতা এনেছেন ভেরোক্কিও, তা ফ্লামন্দের স্টাইলের সার্থক রূপায়ণ নিঃসন্দেহে। (ইতালীয়রা সচরাচর এই সমস্যাকে এড়িয়ে যাবার জন্য দীক্ষা অনুষ্ঠানটাকে শুকনো জায়গায় দেখাতেন, নৌকার উপরে।) কিন্তু গুরুর ছবির পাশে ছাত্রের আঁকা দেবদূতের ছবিটি অতুলনীয়। এই মূর্তিটি ধরে আছে যিশুর পরনের বস্ত্র।[৫৬] ভাসারির মতে, এই ছবিটি দেখে নাকি গুরু বুঝতে পেরেছিলেন শিষ্য তার চেয়ে ঢের বেশি জানেন, আর তাতে স্পৃষ্ট ও অবমানিত হয়ে নিজে আর বাকি জীবনে তুলি ধরবেন না বলে শপথ করেন।

ভাসারি এখানে গুরুর সম্বন্ধে খুবই ভুল একটি তথ্য দিয়েছেন নিঃসন্দেহে। তবে এও সত্যি, ভেরোক্কিও চিত্রশিল্প থেকে সত্যিই বিদায় নিয়েছিলেন কিছুদিনের পরে।

কিন্তু ভাসারি যা বলেছেন তা কী করে সম্ভব— কারণ এর পরেও তো তিনি অনেক ছবির বরাত নিয়েছিলেন। আসলে সত্যিটা হল, লিওনার্দোর কাজের মান দেখে তিনি সহজ এক সিদ্ধান্ত নেন। (১৫১০-এর মধ্যেই লিওনার্দো কতটা সুপ্রতিষ্ঠিত চিত্রকর, তার প্রমাণ সে সময়ের এক ভ্রমণ গাইডে— ফ্লোরেন্সের 'মেমোরিয়াল দ্যালবের্তিনি'তে তাঁর উল্লেখ) ভেরোক্কিও চিত্রশিল্পের বিভাগটা ছেড়ে দেন তাঁর ছাত্রের জন্য: নিজের হাতে তৈরি করা এই শিল্পীর ক্ষমতা সম্বন্ধে সম্পূর্ণ সচেতনভাবেই। আর শান্তিতে নিজেকে ডুবিয়ে দেন তাঁর চিরদিনের প্রিয় ভাস্কর্য ও ধাতুঢালাই শিল্পের কাজে। অর্থাৎ, সহকারী-শিষ্যের থেকে এবার লিওনার্দোর প্রথম সারির সহযোগীতে পদোন্নতি ঘটল।

বস্ত্রধারী দেবদূতের ছবিটির সম্বন্ধে রাস্কিন বলেছিলেন, তা ভেরোক্কিওর চরিত্রগুলির থেকে 'মহত্ত্বে বা ধর্মীয় গুরুত্বে বড় নয়। কিন্তু শিল্পের, নন্দনতত্ত্বের দৃষ্টিতে অনেকটাই

আলাদা।[৫৭] প্রথম মন্তব্যটি নিয়ে তর্ক চলে। কিন্তু দ্বিতীয়টি নিয়ে নয়। কারণ লিওনার্দোর এটি অন্যতম এক 'ত্যুর দা ফোর্স'। এর পরে এমন চমৎকারী কীর্তি তিনি আরও বহুবার রাখবেন। প্রথমত, সবচেয়ে কঠিন অ্যাঙ্গল থেকে তিনি চরিত্রটি ধরেন। তিন-চতুর্থাংশ পাশে ফেরা এই দেবদূত। শিল্পের তত্ত্বকথায় যাকে বলা হয় 'ঘুরে যাওয়া ফিগার' (উ্যন ফিগুার কী ত্যুর্ন)। তার পোশাকটিতে লিওনার্দো তাঁর গুরুর আঁকা কাপড়ের কাঠিন্য তখনও সম্পূর্ণ কাটিয়ে উঠতে পারেননি (যদিও নিঃসন্দেহে ভাসারির বর্ণিত সেই মাটির মূর্তিতে ভেজা কাপড় মুড়ে তার অনুকরণে এটি আঁকা)। কিন্তু মুখটিতে এমন এক দ্যুতি আছে যা তখনও অব্দি ফ্লোরেন্সে অজানা। চুল, চোখ, হাসি— সবের মধ্যে আছে এক পেলবতা ও লঘুভাব— এক জীবন্ত *ভাব। এই সম্পূর্ণ নতুন 'উপস্থিতি', যা লিওনার্দো তাঁর ছবিকে দান করলেন— সে জন্য হয়তো তাঁকে সমালোচনা করা যেতে পারে এজন্য যে গোটা ছবিটির ছন্দোভঙ্গ করেছে এই চরিত্রটি।* ওয়াল্টার পেটার লিখেছিলেন, 'শীতল ও প্রাচীন এক ক্যানভাসের মধ্যে এক ফালি সূর্যালোকের মতো এই দেবদূত।'[৫৮]

এই অসামান্য সাফল্য, অকালপক্কতা, লিওনার্দো কীভাবে আয়ত্ত করলেন? আমার মতে, আয়তন ও স্পেস সম্বন্ধে তাঁর বিশেষ বোধ, বিশেষ দৃষ্টি থেকে। পাশাপাশি তেলরঙের ব্যবহারে তিনি যে প্রগতি সম্পাদন করেছিলেন, সেটাও বিশেষভাবে সাহায্য করেছে তাঁকে। 'খ্রিস্টের দীক্ষা' *(le Baptême du Christ)* ছবিটিকে যখন এক্সরে করা হয়েছে, বিস্ময়কর তফাত দেখা গেছে তাঁর ও ভেরোক্কিওর কাজের মধ্যে।[৫৯] গুরু এ ছবিতে মধ্যবর্তী এক টেকনিক ব্যবহার করেন। চরিত্রটিকে চূড়ান্ত রূপ দেওয়া হয় সিসে দিয়ে তৈরি এক সাদারঙের মিশ্রণে হাইলাইটিং বা আলো প্রতিফলনের সাদৃশ্য তৈরি করে। এই পদ্ধতিটি জলরঙের ক্ষেত্রে প্রযোজ্য ছিল। রঞ্জনরশ্মিকে আটকায় এই সিসের তৈরি রং, ফলত স্পষ্ট দেখা যায় এর ব্যবহার। উলটোদিকে লিওনার্দো খুব সূক্ষ্ম সূক্ষ্ম পোঁচে ব্যবহার করেন তেলরং— কোনও সাদা রঙের ব্যবহার করেন না। তাঁর মাধ্যমটি এতই মসৃণ ও তারল্যময় যে তুলির দাগ পর্যন্ত প্রায় দেখা যায় না। রঞ্জনরশ্মি পুরো ছবিকেই তাই ভেদ করে চলে যায়। দেবদূতের মুখাবয়ব ছবির যে জায়গাটিতে থাকে, এক্সরে ছবিতে সে জায়গাটাকে শূন্য দেখায়— বিশাল এক ফাঁকা অংশ থেকে যায়।

লিওনার্দো তাঁর একটি ছবিতেও টেম্পারা ব্যবহার কয়েননি। সারাজীবনই তিনি এভাবেই আঁকবেন। তুলির সূক্ষ্ম, ছোট ছোট টানে— যাতে এক্সরেতে দেখলে আঁকার ভিত্তিকাঠটাই উঠে আসে সম্পূর্ণ স্বচ্ছ হয়ে।[৬০] রঙের এই পাতলা পরত সম্ভব হয় এক অত্যন্ত হালকা তরল রঙের ব্যবহারে। শুধু গাঢ়তর শেডের জন্যই শরীরের মেদমাংসের লঘুতা-গুরুতা যাতে বোঝা যায়। যেন রঙিন কাচের উপরে আঁকা ছবির মতোই, আলো এই রঙের পরতের ভেতর দিয়ে অনায়াসে চলে যায়। যেন সাদা ক্যানভাসের উপরেই প্রতিফলিত হয় আলো। আর সেই বিচ্ছুরিত আলোকে মনে হয় ওই ফিগারগুলি থেকেই উদ্গাত।[৬১] লুভ্র-এ রক্ষিত 'সন্ত জঁ-বাপ্তিস্ত' *(Saint Jean-Baptiste)* এই ছবিতে, যা নাকি দা ভিঞ্চির শেষ কাজ, যে তরল রঙের ইমালসান ব্যবহৃত হয়েছে তা এতটাই লঘু যে রঞ্জন রশ্মির মধ্য দিয়ে নিলে যে ছবি ওঠে তাতে কিছুই দেখা যায় না— একটা সমানভাবে

ছড়িয়ে থাকা বাষ্পের মতো অস্পষ্ট আকৃতি বোঝা যায় শুধু।[৮২]

'ত্রেতে দা লা প্যান্তুর' বা চিত্রকলাবিষয়ক নিবন্ধে লিওনার্দো লিখেছিলেন, 'যে চিত্রকর আলোছায়ার প্রভাব ছবিতে আনতে চান, তাঁকে আগে গোটা ছবির তলকে আধরঙে রাঙিয়ে নিতে হবে। তারপর গাঢ় শেডে ছায়া এবং শেষে হালকা শেডে আলো আঁকতে হবে।' (কোদেক্স উরবিনাস লাতিনাস ২২৪ এ)

তাঁর 'পদ্ধতি' এটাই, মোটা দাগে বললে। অন্যত্র, ছবিতে ছায়া থেকে আলোকে পৃথক করাটা বেশি কঠিন, নাকি স্কেচের মধ্যে বিবিধ আকৃতি— ভাবতে গিয়ে লিওনার্দো বলেছিলেন, আলোছায়ার কাজ বা রিলিফই 'ছবির আত্মা'।[৮৩]

তিনি আলোছায়া বা রিলিফ নিয়ে বহু লিখেছেন। তার প্রকৃতি, তা ব্যবহারের উদ্দেশ্য— নানা উপায়ে তাকে অনুবাদ করা আঁকায়। তিনতল বা থ্রি ডাইমেনশনের প্রকাশ, ছবির মতো এক সততই দ্বিতল বা টু ডাইমেনশন ক্যানভাস পৃষ্ঠে ফোটানোর জন্য কী কী করণীয়।[৮৪] তাঁর কাছে এই বিষয়টি এত গুরুত্বপূর্ণ কেন, তা অবশ্য তিনি বলেননি। এই চিন্তাটি তাঁর মাথায় কীভাবে এল, যে ছবি ত্রিতল পৃথিবীর একরৈখিক একটি প্রকাশ নয়, তাকে হতে হবে আয়তনগতভাবে (অঁ ভল্যুম) ত্রিতল পৃথিবীর সঠিক প্রকাশ— তা আমরা জানতে পারি না।

এই মূল প্রাক্‌সিদ্ধান্তটির সূচনা কোথায়? ওই উপরে উল্লিখিত টেক্সটে তো লিওনার্দোর কাছে চিন্তাটির প্রথম সূত্রপাত। কিন্তু তাঁরও আগে জিওত্তো ও পরে মাসাচ্চিও শিল্পের এই নব বিপ্লবের সূচনা করেন। আমার মতে, তাঁদের না বুঝলে, লিওনার্দোর দর্শনটির গঠনকালীন পর্যায়টিকে বোঝা সম্ভব হবে না।

তোম্মাসো দি জিওভান্নি গুয়িদি। তথা মাসাচ্চিও ('আচ্চিও' এই বিভক্তিটি ন্যূনার্থে প্রযুক্ত—অর্থাৎ, যিনি নিজের রূপ সম্বন্ধে অসচেতন, উদ্ভট বা অসুন্দর) ছিলেন ব্রুনেলেশকি, দোনাতেল্লো, ঘিবের্তি প্রমুখের সমসাময়িক। ভালদের্নো নামে এক গ্রামে ১৪০১ সালে এঁর জন্ম। তাঁর প্রথম জীবন সম্বন্ধে কিছুই প্রায় জানা যায় না। জিওত্তো বা লিওনার্দোর মতোই গ্রামের ছেলে মাসাচ্চিও ফ্লোরেন্সে আসেন ষোলো বছর বয়সে। মনে হয়, যেহেতু তাঁর শহুরে সংস্কৃতির সঙ্গে কোনও পরিচিতি ছিল না— প্রাক্ ধারণাও না থাকায় নতুন দৃষ্টিতে তিনি প্রতিটি জিনিসকে দেখতে শুরু করলেন। ভাঙলেন অনেক নিয়ম। মাসোলিনো দা পানিকালের সাথে তিনি কাজ করতেন। ভাসারি বলেন, মাসোলিনোর ছাত্র ছিলেন তিনি।[৮৫] কিন্তু তা হলেও খুব দ্রুত তিনি নিজেই মায়েস্ত্রো হয়ে ওঠেন এবং ১৪২৪-এ দু'জনে সহযোগী হয়ে কাজ শুরু করেন সান্তা মারিয়া দেল কার্মিনের গির্জার অনবদ্য ফ্রেস্কোগুলির। ধনী ব্রানকাচ্চি পরিবারের পৃষ্ঠপোষকতায় এই চ্যাপেলটি তৈরি হয়েছিল। 'পবিত্র কাহিনি'র নানা অধ্যায়কে ছবিতে মূর্ত করে তোলেন তাঁরা। আদি স্বর্গ ও আদম ইভের কাহিনি থেকে শুরু করে অসুস্থদের নিরাময়কারী সন্ত পিয়েরের কাহিনি পর্যন্ত। ১৪২৫-এ মাসোলিনো হাঙ্গেরি চলে যান। তিন বছর পরে মাসাচ্চিও চলে যান রোমে এবং সেখানেই তাঁর মৃত্যু ঘটে। মাত্র সাতাশ বছর বয়সে এক হেমন্তে তার মৃত্যু (কিন্তু তা বিষক্রিয়ায় নয়— যেমনটা কোনও কোনও কিংবদন্তির রটনায় আছে: রনেশাঁসের ইতালিতে যতগুলি খুনের ইতিবৃত্ত কথিত আছে তার অনেকগুলিই ভুয়ো।) ব্রানকাচ্চির গির্জার ফ্রেস্কোগুলি অর্ধসমাপ্ত থেকে

যায় বহুদিন। পরে ফিলিপিনো লিপ্পি সেগুলিকে শেষ করেন।

মাসাচ্চিওর মেধার দীপ্তি থাকা সত্ত্বেও, তাঁর কাছ থেকে তাঁর কঠিন শাস্ত্রের শিক্ষা নিতে ঠিক কেউই প্রস্তুত ছিলেন না। কেউ তাঁকে বুঝতে পারেননি— উলটে, জনতা তখনও তাঁর কাজকে অনুধাবনই করে উঠতে পারেনি। 'আন্তর্জাতিক গথিক রীতির'[৬৬] সৌন্দর্যটুকুই শুধু প্রশংসিত হয়েছে। যদিবা ব্রুনেলেশকি বা আলবের্তির মতো কেউ কেউ তাঁর স্তুতি করেছেন, তবু তাঁর অকালমৃত্যুর পরে কেটে গিয়েছে একটি অর্ধশতাব্দী— যার পর ধীরে ধীরে তাঁর শিক্ষাগুলি অন্য শিল্পীদের মধ্যে চারিয়েছে। ভাসারি তাঁর সম্বন্ধে বলেন— "জীবন্ত ও গর্বিত ভঙ্গিমা আর গতিময়তার উদ্ভাবক তিনি। প্রাকৃতিক আলোছায়ার রিলিফ তিনি ছবিতে আনেন— যা তাঁর আগে কেউ পারেননি।"[৬৭] পরে তিনি যোগ করেন, পারস্পেকটিভের নিয়মগুলোকে প্রয়োগ করার ক্ষেত্রে তিনিই পুরোধা।[৬৮] সহজ, সরলীকৃত এক উপায় তিনি বার করেন— আর আঁকায় আনেন আপাত অনায়াস এক সাবলীলতা— গভীরতা, কোমলতা, প্রায়-বাস্তব হয়ে ওঠার ক্ষমতা। অসামান্য 'সত্যের ক্ষমতা'।

মাসাচ্চিওর রাজনৈতিক চেতনাও বেশ উচ্চকোটির। চড়া রং, সোনালি রং, এবং অলংকরণবাহুল্য ত্যাগ করেছিলেন তিনি–– ছবিকে দিয়েছিলেন অভিব্যক্তি। এক বাঁধাধরা জ্যামিতির ভেতরেই তাঁর ছবির প্রতিটি উপাদানকে একীভূত করে, সব দিককে সমানভাবে আলোকিত করে তিনি একটাই উদ্দেশ্য সাধন করতেন— তাঁর ফিগারগুলো হয়ে উঠত জীবন্ত। যেন চরিত্রগুলির আশেপাশে বাতাস বয়ে যাচ্ছে, এতই স্বচ্ছ ও প্রকৃতির নিকট তাঁর ছবি। লিওনার্দো তাঁর সারাজীবন এই নিয়ম মেনে ছবি এঁকেছেন।

মাসাচ্চিওর দ্বারা পরবর্তীকালে যাঁরা প্রভাবিত হয়েছিলেন সেই শিল্পীদের তালিকাটি যথেষ্ট দীর্ঘ। তাঁদের মধ্যে সবচেয়ে খ্যাতনামাদের তালিকাটি এইরকম: ফ্রা জিওভান্নি দে ফিয়েসোল, ফ্রা ফিলিপ্পো, বালদোভিনেত্তি, আন্দ্রেয়া দেল কাস্তাইনো, ভেরোক্কিও, ঘিরলন্দাইয়ো, বত্তিচেল্লি, পেরুজিনো, লোরেনৎসো দি ক্রেদি, ফ্রা বার্তোলোমিও, রাফায়েল, মাইকেল এঞ্জেলো (তাঁর অনুকরণ করার কাজটির মধ্য দিয়েই তিনি স্টাডি করেছেন মাসাচ্চিওকে), আন্দ্রেয়া দেল সার্তো, পোনতোর্মো, ল্য রোস্‌সো এবং স্বাভাবিকভাবেই লিওনার্দো।

কার্মিন গির্জার ফ্রেস্কোগুলি পরবর্তীকালে পুনরুদ্ধার হয়েছে। বাস্তবিকভাবেই খ্যাতির যোগ্য ছবিগুলি।[৬৯] এই ব্রানকাচ্চি চ্যাপেলে ঢোকার মুখটাতে, ডানদিকের থামের উপরে অনেক উঁচুতে দেখা যায়, একটি রক্তবর্ণ দেবদূত হাতে বর্শা নিয়ে আদম ও ইভকে স্বর্গ থেকে বিতাড়িত করছে। আদম ইভের শরীর ও মুখাবয়ব বেদনা ও লজ্জায় অনুশোচনায় দুমড়ে যাওয়া। দেবদূতের মুখে যেন বীজের মতো বিধৃত আছে একনিষ্ঠতা ও বিশুদ্ধতার সেই লিওনার্দীয় বৈশিষ্ট্য।

ভাবাই যায়, তাঁর সমসাময়িকদের বা পূর্বজ-অনুজদের মতোই লিওনার্দোও ঘণ্টার পর ঘণ্টা চ্যাপেলের একটি দেওয়ালে হেলান দিয়ে হাতে ক্রেয়ন ও কাগজ নিয়ে ধ্যান করেছেন, মাসাচ্চিওর এই প্রগাঢ় শিল্প। সেই মাসাচ্চিও, যাঁর আবির্ভাব হয়েছিল সময়ের চেয়ে এগিয়ে, আর তিরোধান ঘটে গেছে অতি দ্রুত।

'সন্ত আন, কুমারী ও শিশু'। লুভ্র সংগ্রহালয়, পারী।

খ্রিস্টের দীক্ষা, ভেরোক্কিওকৃত। অফিস, ফ্লোরেন্স।

যখন তিনি আঁকেন না, রং ভরেন না— বা রং গুঁড়ো করে ফুটিয়ে তেল ও অন্যান্য মাধ্যমের উপরে নানা পরীক্ষা-নিরীক্ষা করেন না— যখন ভেরোক্কিও তাঁর কাছে কোনও কর্মভার অর্জন করেন না— তখন কীভাবে সময় কাটান লিওনার্দো?

মাসাচ্চিও যেমন নিজের এলোমেলো পোশাককে অগ্রাহ্য করে, পৃথিবী সম্বন্ধে সম্পূর্ণ উদাসীন হয়ে, শুধুই শিল্পের দিকে আনত হয়ে থাকতেন— লিওনার্দো তেমন কেবল একটি কাজে মেতে থাকবার মানুষ নন। কোনও কিছুই তাঁকে সম্পূর্ণ অধিকার করে থাকতে পারে না। সর্বদাই তিনি নানা বিষয়ে আগ্রহী। একটা কাজে যুক্ত হয়েও তাঁর মন সেই জায়গাটুকুতেই সীমিত থাকে না— অন্য বিষয়ের দিকে প্রসারিত হয়ে যায়। পলায়ন করে অন্য কোনও দুনিয়ায়।

তাঁর নোটবইয়ে লক্ষ করা যায় তিনি বারবারই তাঁর চিন্তার সূত্র হারিয়ে ফেলেন। প্রায়শই তাঁর নিজের অজান্তেই ঘটে যায় এইসব প্রমাদ। এর মধ্য দিয়েই হয়তো তাঁর ভেতরে গভীরে কোথাও যে অস্থিরতা আছে তা বেরিয়ে আসে। এটা তাঁর এক চারিত্র্যলক্ষণ। উইন্ডসরে রক্ষিত তাঁর একটি পৃষ্ঠায় কালির কলমে স্কেচ করা বেড়ালের নানা মূর্তি দেখি। খুব দ্রুত করা স্কেচ বলে মনে হয়।[৭০] চেনা জন্তুটি কখনও পিঠ উঁচু করে, জিজ্ঞাসা চিহ্নের মতো লেজ বেঁকিয়ে আছে। কখনও কোনও অদৃশ্য শিকারের দিকে ওত পেতে গুঁড়ি মেরে এগোচ্ছে, শিরদাঁড়া নামিয়ে। কখনও বা শুয়ে আছে কুণ্ডলী পাকিয়ে, নিজের লেজের গোড়া খুঁড়ছে। কখনও বা রোম খাড়া করে যুদ্ধং দেহি ভাব করে চার পায়ে ভর দিয়ে দাঁড়িয়েছে— অথবা অন্য বেড়ালদের সাথে ঝগড়া করছে, হুটোপুটি লড়াই করছে। একই পৃষ্ঠায় গোটা বিশেক স্কেচের ভেতরে তাঁর আঙুলের অসামান্য দ্রুতগতি ও তীক্ষ্ণ পর্যবেক্ষণশক্তির প্রমাণ রাখেন তিনি। তবু হঠাৎ এইসব স্কেচের মাঝখানে তিনি এঁকে ফেলেন একটি ড্র্যাগন। (হয়তো বা, ড্র্যাগনটির আকারের ভেতরে এমন এক বিড়ালসুলভ সৌষ্ঠব আছে যার জন্য সহসা চেনাও যায় না তাকে)। আসলে নিজের হাতকে বশে রাখেননি লিওনার্দো এখানে। এই মুহূর্তে কলম নিজের মতো এঁকে গেছে— তাকে সেই মুক্তি ও স্ফূর্তি দিয়েছেন তিনি। অন্য এক কাগজে, ঘোড়ার স্টাডি স্কেচের ফাঁকে একটি বাঘ-বেড়ালের মিশ্রণকে দেখি জায়গা করে নিতে।[৭১] কখনও দেখি সিংহের মুখের পাশে সিংহসুলভ এক মানুষের ক্রুদ্ধ মুখ।[৭২] অথবা শরীরের ভেতরের নানা কার্টিলেজ, মাথার খুলি, ল্যারিংক্স, ইসোফেগাসের স্কেচ-স্টাডির মধ্যে তিনি হঠাৎ এঁকে ফেলেন তস্কানীয় দুটি থাম— স্থাপত্যশিল্পের নমুনা।[৭৩] আসলে এই পলায়নের মধ্যে এক স্বাধীন সুখ আছে। খানিকটা সমধর্মী অন্য কিছু আঁকার মধ্যে দিয়ে নিজেকে তিনি একটা মুক্তি দেন।

একইভাবে, যখন তিনি আঁকা শিখছেন, (তাঁর শেখার মধ্যে এমন এক পেশাদারি তৎপরতা ছিল, যা তাঁর সমসাময়িকদের কল্পনাতেও ছিল না)— তিনি সমান্তরালভাবে চালিয়ে গেছেন তাঁর বিজ্ঞানসাধনা। হয়তো নিজেকে আনন্দ দেবার জন্যই। সবই তাঁকে আকৃষ্ট করে। 'যারা ভাল, তাদের মধ্যে জ্ঞানপিপাসা এক স্বাভাবিক গুণ'[৭৪]— লিখেছিলেন লিওনার্দো। আলবের্তির একটি কথাও তিনি আত্মপক্ষ সমর্থনে ব্যবহার করেন: শিল্পীকে জানতে হবে তাঁর কাজের সাথে যুক্ত সব বস্তুর সবরকমের জ্ঞান। কিন্তু আলবের্তি যেখানে

হয়তো গণিত, সাহিত্য ও ইতিহাসচেতনার বাইরে[৭৫] আর কিছুর কথা বোঝাতে চাননি, লিওনার্দো সেই তালিকাকে অস্বাভাবিক দীর্ঘ করে ফেলেন! হয়তো সেই বিজ্ঞানটির সাথে চিত্রকলার ক্ষীণতম যোগাযোগও আমরা খুঁজে পাব না— যেমন জ্যোতির্বিজ্ঞান।

তাঁর নোটবইয়ে[৭৬] পাই চিকিৎসাবিদ মায়েস্ত্রো পাগোলোর নাম। তাঁর আসল নাম পাওলো দেল পোৎসো তস্কানেল্লি। তিনি ছিলেন দার্শনিক, বৈজ্ঞানিক, গণিতজ্ঞ ও ভৌগোলিক। বেনেদেত্তো দেল্লা'ব্বাকোর (আব্বাকো অর্থে আবাকাস, আদিযুগের যন্ত্রগণক) নাম পাই, ফ্লোরেন্সে অঙ্ক শেখাতেন তিনি।

জানার উপায় নেই লিওনার্দোর সাথে এইসব জ্ঞানীর সম্পর্ক কতটা ঘনিষ্ঠ ছিল। এঁদের কাছে পাঠ নিতেন তিনি, না দূর থেকে সসম্ভ্রমে দেখতেন? অথবা শুধু শোনা কথায় এঁদের নাম তাঁর জানা ছিল? শিল্পীদের কাছের মানুষ বৃদ্ধ তস্কানেল্লি (ব্রুনেলেশকির সাথে ঘনিষ্ঠ এবং ভেরোক্কিওর সঙ্গেও তাঁর যোগাযোগ ছিল) হয়তো লিওনার্দোকে বিজ্ঞানজগতে প্রথম পথ দেখিয়েছেন। ক্যাথিড্রালের গোলকটিকে উঁচুতে তুলে স্থাপন করবার সময়ে তাঁর সহায়তা নিশ্চয় নেওয়া হয়েছিল। ১৪৭২-এ একটি ধূমকেতু দেখা যায় ফ্লোরেন্সে। তার দীর্ঘ পুচ্ছ দিনের বেলাতেও স্পষ্ট করে দেখেছিলেন ফ্লোরেন্সবাসী। ঐতিহাসিকদের ভাষায় 'ভয়াবহ সাংঘাতিক' এই ধূমকেতু।[৭৭] ১৪৭৮-এ সূর্যগ্রহণ হয়। এই ঘটনাও জনতাকে আতঙ্কিত করে, জ্ঞানীদের নানা চিন্তাভাবনার খোরাক দেয়। লিওনার্দোর ওই সময়কার নোটবইয়ের পাতায় পাই আকাশের জ্যোতির্মণ্ডলী পর্যবেক্ষণের নানা যন্ত্রপাতির খসড়া। পাশে ছোট্ট আঁকিবুকিতে যে ব্যক্তিটি, তিনি মায়েস্ত্রো পাওলো হতেই পারেন।[৭৮]

ফ্লোরেন্সের খ্যাততম জ্যোতির্বিদ ও ভৌগোলিক এই পাওলো তস্কানেল্লি। ১৪৭৪-এ তিনি একটি চিঠিতে লেখেন— পশ্চিমদিক থেকে চিনের আক্রমণ করবার সম্ভাবনা আছে। এই চিঠির প্রতিরূপই ক্রিস্তোফার কলাম্বাসকে অতলান্তিক পেরোবার ব্যাপারে উৎসাহ দিয়েছিল।[৭৯] নভোজগতের এবং আমাদের ভূগোলকের ব্যাপারে লিওনার্দোর প্রবল উৎসাহ ও কৌতূহল ছিল, অথবা অসামান্য সুন্দর কোনও অজানা দেশ নিয়ে (তাঁর কাছে ছিল একটি গ্লোব) ছিল এক গভীর আগ্রহ। লিওনার্দো হয়তো তস্কানেল্লির কাছ থেকেই মানচিত্র আঁকতে শিখেছিলেন (তিনি মানচিত্র খুবই ভাল আঁকতেন)। টলেমীয় ভূগোল ১৪০৬ নাগাদ ফ্লোরেন্সীয়দের ব্যাবসার সূত্রে এসে পৌঁছেছিল সে শহরে।[৮০] এক স্মর্তব্যের তালিকার মতো দীর্ঘ নামের ফর্দ পাই লিওনার্দোর লেখায়: কারও কারও নাম চেনা, কারও বা নাম ঐতিহাসিকরা এখনও এক সূত্রে জোড়বার চেষ্টা করে চলেছেন...

কার্লো মারমোকি (আর একজন জ্যোতির্বিদ, এঁর কাছে এমন একটি কোণমাপক যন্ত্র ছিল যার প্রতি লিওনার্দোর খুব আকর্ষণ), ফ্রান্সেস্কো আরাল্দো, বেনেদেত্তো আচ্চি পেরেইয়ো, দোমেনিকো দি মিশেলিনো (চিত্রকর, ফ্রা অ্যাঞ্জেলিকোর ছাত্র), জিওভান্নি আর্কিমবোল্দি (গ্রিক ভাষার শিক্ষক, আরিস্ততলের 'দে সিয়েলো' ও 'ফিজিকা' গ্রন্থের অনুবাদক)। এইসব 'ব্যক্তিত্ব'-কে পাশাপাশি রেখে লিওনার্দো ঠিক কী উদ্দেশ্য সাধন করলেন তা বোঝা যায় না। এঁদের সাথে তাঁর কীই বা সম্পর্ক ছিল, তাও জানা হয় না। এঁদের কোনও তাৎপর্য তাঁর

জীবনে ছিল? (এমনও ঘটেছে হয়তো যে, সেই মুহূর্তে তিনি কাউকে খুব বেশি মূল্য দিয়েছেন, পরবর্তী সময় তাঁকে আর মনে রাখেননি)

মায়েস্ত্রো বেনেদেত্তোর প্রতি লিওনার্দো ঝুঁকেছিলেন। ইনি গণিতের অধ্যাপক। যেমনটা তস্কানেল্লির দিকে। আরও যেসব পণ্ডিত তাঁদের স্ব স্ব ক্ষেত্রে পারঙ্গম (ফ্লোরেন্সের বুদ্ধিজীবীদের মানতে হবে ছোট্ট, গ্রাম্য শহরটির পরিপ্রেক্ষিতেই) তা সে শিল্পই হোক, বা বিজ্ঞানের ক্ষেত্রে, তাদের দিকেই ঝুঁকেছিলেন তিনি। অবশ্য, তাঁর গোটা সময়টাই যে এইসব বৃদ্ধদের সঙ্গ করে কাটত— একজন কুড়ি বা পঁচিশ বছরের তরুণের পক্ষে তা নেহাতই অসম্ভব। নিশ্চয় তাঁর সময় কাটাবার জন্য অন্য আরও কিছু দরকার হত!

এক প্রশ্নাতুর কিশোর ও এক গম্ভীর বৃদ্ধের মুখোমুখি ছবিটির তলায়— যে ছবি দেখলে মনে হয় কাগজের উপরে কিছু কালির ছোপ থেকেই তার উদ্ভব— লিওনার্দো লিখেছিলেন: "ফিয়োরাভন্তে দি দোমেনিকো ফ্লোরেন্সে আমার সবচেয়ে প্রিয় বন্ধু, তাকে আমি নিজের ভাইয়ের মতো ভালবাসি।"[৮১]

এ এক অতি বিরল আন্তরিক স্বীকারোক্তি। কে এই ফিয়োরাভন্তে? আর কোথাও কখনও যাঁর নাম পাওয়া যায় না? এই ছবিটি কি তাঁরই প্রতিকৃতি? ছবির মতোই কি তাঁরও তীক্ষ্ণ ও ব্যথিত কিশোর মুখাবয়ব? আমাদের ইচ্ছা হয়, লিওনার্দোর যৌবনের বন্ধুবান্ধবদের একটা তালিকা পাই।

অন্য নোট থেকে কিছু কিছু নাম পাওয়া যায়।

আত্তাভান্তে (বা ভান্তে) দি গাব্রিয়েল্লো তাঁদের মধ্যে অগ্রগণ্য। তাঁর সমবয়সি ইনি। ১৫০৩ সালে এঁকে তিনি চার স্বর্ণমুদ্রা ধার দিয়েছিলেন।[৮২] আরেক বন্ধু ঘেরার্দো দি জিওভান্নি। ভাসারি বলেছিলেন, এর ছিল অতি অলংকরণের দিকে ঝোঁক (হয়তো সেজন্যই লিওনার্দোর সাথে তাঁর নৈকট্য)। লিওনার্দোর এই দুই বন্ধুই মিনিয়েচারিস্ট, অর্থাৎ পবিত্র গ্রন্থাদিতে সূক্ষ্ম অলংকরণের কাজ করেছেন। ফিলিপ্পো ভালোরির প্রযোজনায় 'এনেয়াদ' *(Ennéades)* গ্রন্থটি এমনই এক বই। লা ভিয়া দেই লিব্রাইতে, অর্থাৎ ফ্লোরেন্সের বইপাড়ায় সম্ভবত দোকান ছিল এঁদের (আজ এই রাস্তার নাম দেল্লা কনদত্তা)। সের পিয়েরো যে বাড়িতে থাকতেন তা থেকে খুব বেশি দূরে নয়। দুটি প্রার্থনার বইতে অলংকরণ করেছিলেন আত্তাভান্তে। আশির দশকে এই কাজটি করবার সময়ে তিনি লিওনার্দোর করা ভেরোক্কিওর 'যিশুর দীক্ষা' *(Baptême du Christ)* ছবির দেবদূতটির একটি অক্ষম অনুকরণ করেছিলেন।[৮৩]

আরেক বন্ধুর নাম আন্তোনিও কামেল্লি, পিস্তোইয়া বলেও তাঁকে ডাকা হত। সাধারণ মানের এক কবি তিনি। ঈষৎ বেঁটে, মোটা, অসুন্দর। 'যেন গরিব মানুষ' নিজেই তিনি লেখেন। সারা জীবনের বিভিন্ন সময়ে লিওনার্দো তাঁর সাথে মিলিত হয়েছেন— কখনও মিলানে, পরে হয়তো মানতুতে, এবং শেষে আবার ফ্লোরেন্সে। এখানেই 'ফরাসি রোগ' অর্থাৎ সিফিলিসে মৃত্যু হয় আন্তোনিওর। লিওনার্দো কোনও এক সময়ে তাঁর থেকে বিচ্ছিন্ন হয়ে গিয়েছিলেন— হয়তো বিশ্বাসভঙ্গ ঘটেছিল তাঁর। আন্তোনিওর তুলনা করেছিলেন কোনও গাধা যদি নিজেকে হরিণ ভাবে, তার সাথে। তাঁর জন্য এক দ্বিপদী লিখেছিলেন

"আন্তোনিও, যার সময় ছিল কিন্তু সময়কে অপচয় করেছে সে, যার বন্ধু ছিল, কিন্তু অর্থের মতো যে বন্ধুদেরও খুইয়ে বসেছে।"[৮৪]

কাজের সময় ছাড়া, তাঁর আতলিয়েরের সহশিক্ষার্থীদের সাথে সময় কাটাতেন কি লিওনার্দো? বত্তিচেল্লি তাঁর থেকে বয়সে বড়, চেহারা অসুন্দর (তাঁর নামের অর্থ হল 'ছোট পিপে')। লিওনার্দো কাজের ক্ষেত্রে তাঁর সম্বন্ধে খুব উচ্চ ধারণা পোষণ করতেন না। কিন্তু একাধিক সময়ে তিনি তাঁর সম্বন্ধে লিখেছেন এক ধরনের মমতা নিয়ে— যা তাঁর কাছ থেকে অনেকটাই। পারস্পেকটিভ বা আপেক্ষিক আয়তনের তত্ত্বকে অগ্রাহ্য করবার জন্য বত্তিচেল্লিকে দুষেছেন তিনি। "সান্দ্রো, তুমি বলোনি, কেন দ্বিতীয় তলের (ব্যাকগ্রাউন্ডের) জিনিসের অবস্থান তৃতীয় তলের বস্তুর থেকে নীচে দেখিয়েছ।"[৮৫] লিওনার্দোর মতে বত্তিচেল্লি তাঁর ছবির চালচিত্রের নিসর্গকে উপেক্ষা করেছেন[৮৬]— একটা পরিপ্রেক্ষিত মাত্র ভেবেছেন। যেমন নাটকের কোনও পর্দায় আঁকা সিন— যার সামনে চরিত্রেরা ঘুরে বেড়ায় কিন্তু দৃশ্যপটটির সঙ্গে মিশে যায় না। লিওনার্দো ভুল কিছু বলেননি। 'বসন্ত' *(Printemps)* ছবির স্বর্গসুন্দরীদের পা যেন মাটিতেই পড়ে না। 'ভেনাসের জন্ম' *(Naissance de Vénus)* ছবির গাছগুলি যেন পিজবোর্ডে সাঁটানো। মাসাচ্চিওর আপেক্ষিক আয়তনের তত্ত্বকে আত্মস্থ করেননি বত্তিচেল্লি। (তাতে অবশ্য বত্তিচেল্লি সম্বন্ধে আমাদের উচ্চ ধারণাকে নস্যাৎ করা হয় না, কারণ আজকে তাঁর আঁকা ফিগারগুলির সুষমাসৌষ্ঠবই আমাদের মুগ্ধ করে। আসলে একই যুগের ও একই পেশার আর একজন মানুষের জায়গা থেকে ব্যাপারটাকে দেখলে তবেই লিওনার্দোর সমালোচনাটি অর্থপূর্ণ হয়।)

দা ভিঞ্চি পেরুজ্যা বা পেরুজিনো সম্বন্ধে কিছুই বলেন না। শুধু একবার তাঁর নোটবইতে উল্লিখিত হয় 'পেরুজিনোর আঁকা একটি নগ্নমূর্তি।'[৮৭] খুঁতখুঁতে লিওনার্দোর হাত থেকে কি তবে এটি পেরুজিনোর জন্য এক প্রশংসাবাক্যই ধরে নেব? (শিল্পীযশোপ্রার্থীর উদ্দেশে লিওনার্দো বলেছিলেন: শিল্পীকে হতে হবে সর্বত্রগামী। "একটি দিকে পারঙ্গম হয়েও অন্য কোনও দিকে মনোযোগের অভাব শিল্পীকে মানায় না। যেমন অনেকেই শুধু শরীরের মাপ ও অনুপাত শেখেন কিন্তু ভাবেন না কেন এই মাপের তারতম্য হয়— কেন না মানুষ বেঁটে মোটা অথবা লম্বা রোগা হয়, অথবা মাঝারি মাপের। এইসব তফাতের দিকে যাঁর মন নেই তাঁর সব ফিগারকেই মনে হবে একই মাপে কাটা সারি সারি ভগিনী। এই মুদ্রাদোষ এক বিশেষ খুঁত..."[৮৮] এটা লেখার পিছনে তাঁর ওই সহশিক্ষার্থীর কথা নিশ্চয় তাঁর মাথায় ছিল, কারণ পেরুজিনোর এটাই ছিল সমস্যা।)

জিওভান্নি সান্তি ছিলেন রাফায়েলের পিতা। সেযুগের এক কবি তিনি। তাঁর লেখায় পাই এক ত্রিপদী কবিতা লিওনার্দো ও পেরুজিনোর বিষয়ে, "দুইটি কিশোর, একই বয়সি, একই আবেগে তাড়িত।"[৮৯] কিন্তু সম্ভাবনা এটাই, যে তাঁদের নিজ নিজ উচ্চাকাঙ্ক্ষাই ঘনিষ্ঠতার পথে বাধা হয়ে দাঁড়াবে— দু'জনকে ঠেলে দেবে বৈপরীত্যে। পেরুজিনো দুঃখদারিদ্র্যে কাতর ছিলেন। তাঁকে খুব দ্রুত তাঁর কাঙ্ক্ষিত খ্যাতি-অর্থ-সম্মান লাভ করতে হবে। তাই তিনি প্রচুর আঁকেন, ব্যাবসাদারি কৌশলে চেনা ফর্মুলা অনুকরণ করে যান। ছবিকে জনপ্রিয় করবার জন্য এক অশ্লীল একপেশেমির আশ্রয় নেন। তাঁর দর্শন ছিল সহজে কার্যোদ্ধারের

দর্শন। 'বৃষ্টির পরে আসে সুখের সময়' অথবা 'ভাল আবহাওয়ায় ঘর বানানো চাই, যাতে প্রয়োজনের সময়ে আশ্রয় পাওয়া যায়'— এই সব প্রবাদের তিনি যেন মূর্ত উদাহরণ। মাইকেল এঞ্জেলো প্রকাশ্যেই তাঁকে 'গোফ্কো' বা 'স্থূল' বলে ডেকেছেন।[১০] ভিঞ্চির কাছেও যে তার চেয়ে বেশি কোনও দাম ছিল না পেরুজিনোর, তা আমার মনে হয়।

লোরেনৎসো দি ক্রেদির কথাও লিওনার্দো কিছুই বলেননি। লিওনার্দোর থেকে সাত বছরের ছোট ইনি। স্বর্ণশিল্পীর পৌত্র এবং পুত্র। লোরেনৎসো খুবই বিনয়ী যুবা, ভেরোক্কিওর কর্মশালায় প্রবেশের পরমুহূর্ত থেকেই তাঁর দ্রুত উন্নতির সূচনা। গুরুকে সাহায্য করা, তাঁর শৈলীকে অনুসরণ করা (ভাসারির মতে তাঁর থেকে ভাল করে কেউই তা পারেননি), অনুকরণ করা— সমস্ত জীবনই অপরের কাজের প্রতিলিপির মতো করে শিল্পচর্চা করেছেন। তাই ভাগ্যে জুটেছে 'ভাল ছাত্র' এই তকমা। এই তকমা ঠিক প্রশংসা নয়। এই অনুজের প্রতি লিওনার্দোর যতই স্নেহ ও মমতা থাক, বন্ধুত্ব তার সাথে সম্ভব ছিল না বলেই মনে হয়। ভেরোক্কিওর কর্মশালার এই তিন সহপ্রশিক্ষার্থীর মধ্যে (বাকিদের নাম আমরা জানতেই পারিনি)[১১] মনে হয় বত্তিচেল্লির সঙ্গেই একমাত্র কাজের বাইরেও লিওনার্দোর কোনও আন্তরিক সম্পর্ক থেকে থাকবে।

'আমাদের' বত্তিচেল্লি— লিওনার্দো কোমলতায় এমনি করেই ডাকেন সান্দ্রো বত্তিচেল্লিকে।[১২] সান্দ্রো তখন এক ফুর্তিবাজ ছোকরা মাত্র (তখনও গুরুভজনার অশান্ত আবর্তে তিনি ডুবে যাননি— যেটা ঘটবে তাঁর পরবর্তী কয়েক শতকে, সাভোনারোল ও লোরেনৎসো দি ক্রেদির ভয়াবহ জ্ঞানদানের পাল্লায় পড়ে)। শহরের সব বখেগায় তার ইয়ারকি-ফাজলামির গল্পকথা রটে, সেসবের কয়েকটি নমুনা ভাসারি আমাদের বলেছেন: কীভাবে এক ঝগড়ুটে পড়শিকে শায়েস্তা করেছিলেন তিনি, নিজের সহপাঠীকে বোকা বানিয়েছিলেন কেমন করে। আর এক বন্ধুর সাথে তাঁর এক বদ রসিকতার কথাও তিনি বলেন। রসবোধ সময়ের সাথে সাথে পালটে যায়। এইসব ঘটনা আমাদের কোনও হাস্য উৎপাদন করে না তাই। এটুকু বোঝা যায় যে তরুণ সান্দ্রো কেমন হুল্লোড়ে স্বভাবের ছিলেন। লিওনার্দোর সাথে নিশ্চয় এই স্বভাবের কোনও বিরোধ ছিল না। সেসময়ের ফ্লোরেন্সের বোহেমীয় স্বভাবের শিল্পীদের প্রকৃতিটি আমরা এর থেকে জানতে পারি। আজকের শিল্প বিদ্যালয়ের ছাত্রদের মতোই, এঁদের কারও কারও কাছে সমস্ত শক্তিই ব্যয়িত হত ফুর্তি আনন্দে— নানা কারণে উৎসব যাপনে এঁদের কোনও ক্লান্তি ছিল না। বুর্জোয়াদের, মধ্যবিত্তদের থেকে নিজেদের আলাদা করবার উদ্দেশ্যে এঁদের কাজকর্ম একটু আতিশয্য আক্রান্ত হত— মানুষকে চমকে দেবার চেষ্টা ছিল তাঁদের।

লিওনার্দো নিজেও হয়তো, বন্ধুদের বাহবা পাবার স্বাভাবিক ইচ্ছেতেই, নানা সহজ ঠাট্টা ইয়ারকিতে মাততেন। অন্যদের বোকা বানিয়ে মজা পাবার জন্য তাঁকে খুব একটা কষ্ট করতে হত না নিশ্চয়। তিনি নানা ধাঁধা বানাতেন (হয়তো বা অন্যের ধাঁধাকেই নিজের বলে চালাতেন), চুটকি গল্প লিখতেন, শব্দের খেলাতেও তাঁর মতি ছিল। এসবের মজা বা আকর্ষণ কী ছিল, আজ আর আমরা বুঝতে পারি না। "কবি পেত্রার্ক যে লরেল পাতা এত ভালবাসতেন তার কারণ সসেজ ও পাখির মাংসের সাথে এই পাতা রান্না করলে ভারী

সুস্বাদু...”[৯৩] ওটির চেয়ে অবশ্য একটু বেশি মজার এই চুটকিটি: “এক চিত্রকরকে জিজ্ঞাসা করা হল, আপনার ছবির চরিত্রেরা যতটাই সুন্দর, আপনার সন্তানেরা এত কুৎসিত হল কেন? শিল্পী উত্তর দেন, ছবিগুলো দিনের বেলায় করা কিনা, আর বাচ্চাগুলো রাতে।”[৯৪] নানা জাদুভেলকির দিকে ঝোঁক ছিল লিওনার্দোর। যার হয়তো সুদূর যোগাযোগ রয়েছে তাঁর বিজ্ঞানচেতনার সঙ্গে। একটি জ্বলন্ত তেলভরা গ্লাসের ভেতরে লাল মদ বা ওয়াইন ঢেলে তার থেকে নানা রঙের অগ্নিশিখা তৈরির জাদু জানতেন তিনি। অথবা সাদা ওয়াইনকে লাল মদে রূপান্তরিত করতেন। দুটি কাচের গ্লাসের ওপর একটি লাঠির দুই প্রান্ত স্থাপন করে মধ্যে এক কোপ দিয়ে লাঠিটিকে দু'ভাগ করে ফেলতেন— গ্লাস দুটি না ভেঙেই, না স্থানচ্যুত করে। কলমের ডগাকে থুতুতে ভিজিয়েও কাগজের উপরে কালো লেখা ফোটাতেন তিনি। পচা মাছ ও অন্য জান্তব উপকরণ জড়ো করে একটি পাত্রে পচিয়ে তৈরি করতেন একরকমের দুর্গন্ধযুক্ত গোলা।[৯৫] ইত্যাদি ইত্যাদি।

হাস্যকৌতুক, ধাঁধা, লোক ঠকানোর নানা পদ্ধতি, তাঁর এসব শখের সঙ্গেই যুক্ত বিদেশি ও অজানা চরিত্রের মানুষদের সাথে তাঁর যুক্ত হবার প্রবণতা। এক উদাহরণ তোম্মাসো দি জিওভান্নি মাসিনি। এই ব্যক্তিটি ফ্লোরেন্সের এক উদ্যান অধীক্ষকের পুত্র, নিজেকে দাবি করেন ব্রুসেলেই নামে এক প্রতিপত্তিশালী ফ্লোরেন্সীয়ের জারজ পুত্র বলে, স্বর্ণকার ও যন্ত্র প্রস্তুতকারক বলে। নিজেকে জাদুকর বলে প্রচারও করেন ইনি। নানা গুপ্তবিদ্যায় পারদর্শী— পেরেতোলার জরাথ্রুস্ট বলে ছদ্মনাম গ্রহণ করেন। গোটাটাই এক জাতীয় প্রোপাগান্ডা। লিওনার্দো এঁকে সহকারী ও বন্ধুর মর্যাদা দিয়েছিলেন।

'৭০-এর দশকে তস্কান শিল্পীরা কোনও মোটা দাগের গোষ্ঠীতে অবিশ্যি নিজেদের ভাগ করতেন না (পরের প্রজন্মে যেমন 'কম্পানি দা লা ক্রুয়েল' বা 'কম্পানি দা শোদ্রঁ' ইত্যাদির নানা কীর্তির কথা আমরা জানি)। তখনও তাঁদের সব ক্রিয়াকর্ম ততটা প্রাতিষ্ঠানিক হয়ে ওঠেনি। তীব্র আবেগ ও নিষ্ঠা তখনও লুপ্ত হয়নি।

ভেরোক্কিওর আতলিয়েরে গান করেন তাঁরা, নানা বাজনা বাজান। লিওনার্দোর কণ্ঠস্বর অতি চমৎকার, তিনি গান করেন একরকমের তারযন্ত্রের সাহায্য নিয়ে। তারযন্ত্রটি আধুনিক তারযন্ত্র বা প্রাচীন লায়ারের মতো কোনওটাই নয়— যদ্যপি বহু অনুবাদক এটিকে লায়ার বলে ভুল করেছেন। অথবা এটি স্তঁধালের কল্পিত 'বেদনার্ত গিটার'ও নয়।[৯৬] এটি হয়তো গলায় গান গাইতে গাইতে সুরের জন্য নির্ভর করা এক পার্শ্বযন্ত্র— ছোট বেহালার মতো কিছু। বিবিধভাবে ধরা যায় একে, বাজাতে একটি ছড়ের প্রয়োজন। মদ্যের সাথে মিললে এইসব সংগীতসন্ধ্যা কেমন জমে উঠত তা কল্পনা করে নিতে কষ্ট হয় না।

বাহারি তরুণেরা লম্বা চুল রাখতেন সে যুগে। কপালের কাছে টেরি কেটে তাকে লোহা দিয়ে গোল করে পেঁচিয়ে কোঁকড়ানো হত। সঙ্গে বনেট বা পাগড়ি, প্রায়শই যা উজ্জ্বল রঙের। সঠিকভাবে মাপসই একটি জ্যাকেট। প্রায় হাঁটু অব্দি তোলা চিপা জুতো। প্রায়শই ফ্লাই চেন দিয়ে উরু বরাবর আটকানো— খোলা থাকলে যা প্রায় অশ্লীল। এইসব যুগীয় হাওয়ায় গা ভাসাতেন কি লিওনার্দো ও তাঁর সঙ্গীসাথিরা? তাঁদের পেশা নিশ্চয় জরি বা লেসের কাজ করা জামাকাপড় পরতে তাদের পক্ষে খুব একটা সহায়ক হত না। সুতোর

কাজ করা বা ব্রোকেডের জিনিসও পরতেন শুধু ধনীরা। আলবের্তি একে বলতেন 'সুচে গড়া চিত্রকলা।' বত্তিচেল্লি তাঁর বাবা-মা'র সাথেই থাকতেন। লিওনার্দোর কথা জানা নেই, কিন্তু আমরা জানি লোরেনৎসো দি ক্রেদি ভেরোক্কিওর কাছ থেকে মাসে এক ফ্লোরিন পেতেন— প্রায় এক গৃহভৃত্যের যা প্রাপ্য সে যুগে। (ধরে নেওয়া যায় সের পিয়েরোও পুত্রকে খুব বেশি প্রশ্রয় দিতেন না এ ব্যাপারে) তবে ওই সীমিত সাধ্যের মধ্যেও নিজেদের পছন্দসই ছাঁট ও রঙের জামাকাপড় পরতে হয়তো তাঁদের কোনও বাধা ছিল না।

লিওনার্দোর লেখায় 'যাঁরা সারাক্ষণ চিরুনি ও আয়নার সহায়তা নেন' তাঁদের নিয়ে পরিহাস করা হয়েছে। দামি আরবি রজন বা আঠা দিয়ে যাঁরা নিজেদের কুন্তলকে সুন্দর করেন তাদের সম্বন্ধে বলেছেন— "এঁদের মহাশত্রু হল বাতাস, যা চকচকে মসৃণ চুলকে উড়িয়ে নিয়ে এলোমেলো করে দেয়।" তিনি ওই অনুচ্ছেদেই অসমর্থন জানান সেই আত্মসচেতন যুবাদের প্রতি, যারা 'অতিরিক্ত অলংকারে' সাজে বা সবেতেই শিশুসুলভ চাপল্যে মেতে যায়।[৯৭] তিনি লেখেন: "আমার শৈশব থেকে দেখে আসছি কিছু পুরুষ, ছোট বা বড় যে কোনও আকৃতির— কেমন অদ্ভুত আতিশয্যময় ছাঁটকাটের পোশাক পরেন— পা থেকে মাথা অব্দি প্রতিটি অংশেই। কখনও পোশাক খাটো হতে থাকে। তারপরেই আবার বাড়ানো শুরু হয় কবজি বা কাঁধের অংশ। কলার এত উঁচু হয়ে ওঠে যে মাথা হারিয়ে যায় তার ভেতরে। আবার শেষমেশ এতটাই গায়ে আঁটো জামাকাপড় পরা হয় যে তা এক কঠিন শাস্তির মতো হয়ে যায়, শ্বাসরোধকারী। পাগুলি এতটাই চেপে যায় জুতোর ভেতরে যে আঙুলের উপরে আঙুল উঠে যায়।"[৯৮] তাঁর এই নীতিপরায়ণ ব্যঙ্গবিদ্রুপ যে কাদের দিকে নিক্ষিপ্ত বোঝা যায় না। প্রতিটি সময়ে একই ফ্যাশন থাকবে, এমনটা আশা করাই তো বৃথা। আসলে বিজ্ঞানের ক্ষেত্রেই হোক, আর নন্দনতত্ত্বের ক্ষেত্রেই, লিওনার্দোর ভেতরে রয়ে গেছে স্ব-বিরোধ ও বৈপরীত্য। ১৫০০ সালের পরে তাঁর নিজের হিসেব খাতায় বারবার পাওয়া গেছে জহুরি ও নাপিতের উল্লেখ। আসলে সমসাময়িক ফ্যাশনের ঢেউয়ে তিনি গা ভাসাতে চাইতেন না, অন্ধভাবে অনুসরণ করতেন না কোনও শৈলী—তাতে সকলের সাথে এক হয়ে যাবার ভয় ছিল। লিওনার্দো নিজস্ব স্টাইল তৈরি করতেন— সৃষ্টি করতেন সরলতা ও আরামের এক সঠিক সমীকরণে কোনও পোশাকরীতি— যা অন্যদের চোখে অবশ্যই বৈশিষ্ট্যপূর্ণ ও উচ্চরুচির। অজ্ঞাতনামা গাদ্দিয়ানোর স্মৃতিতে তাঁর সেই চেহারাটি মনে করে দেখুন— গোলাপি পাতলা কাপড়ের পোশাক পরা, জ্ঞানীসুলভ ঢেউখেলানো চুল ও দাড়িতে সজ্জিত।

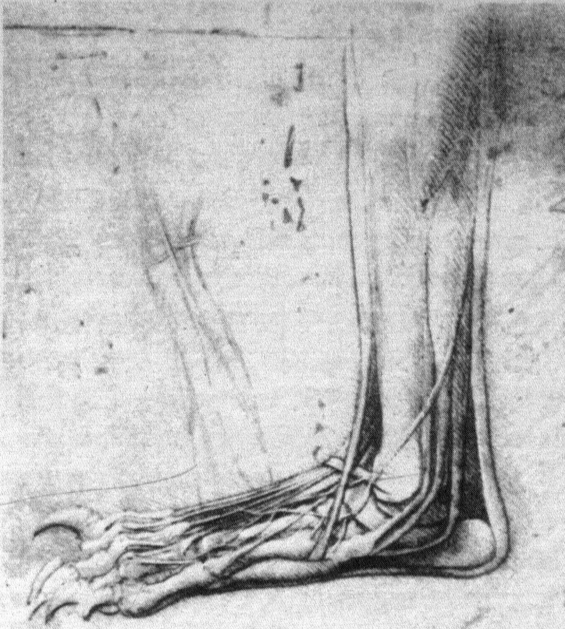
তাঁর এই ড্যান্ডিসুলভ, অতি খুঁতখুঁতে সূক্ষ্ম সৌন্দর্যবোধের ব্যাপারে তিনি নিজেকে ছাড় দিয়েছিলেন। নিজের ফ্যাশনের প্রতি যে যথেষ্ট ঔদার্য দেখিয়েছেন তাঁর লেখার ফাঁকে ফাঁকে তার প্রমাণ আমরা পাই। যেমন, রং তৈরির প্রণালী লিখতে লিখতে হঠাৎই সুগন্ধ আতর তৈরির কথা বলেন। "তাজা গোলাপজল নাও, হাতে মাখাও : তারপর ল্যাভেন্ডার ফুল নিয়ে দুই তালুর মধ্যে ঘষো—এক অপূর্ব ব্যাপার হবে।"[৯৯] ব্র্যান্ডিতে তিনি সুগন্ধ যোগ করতেন তারপর ব্লুবেরি ও পপিফুলের নির্যাস মিশিয়ে তাকে নীল রঙের বানাতেন।[১০০] একরকম রোম তোলবার ক্রিম বানিয়েছিলেন চুন ও আর্সেনিক সালফারের ব্যবহারে।[১০১] একরকম

শুচিবায়ু তাঁর মধ্যে পাই— "আত্মা যেহেতু শরীরে বাস করে, দেখো শরীর তার রোজকার বাসভূমিকে কীভাবে পরিষ্কার রাখে। ময়লা, অবহেলিত হয়ে যদি তুমি থাকো, তোমার শরীরের মধ্যে আত্মাও থাকবে ময়লায় আর অবহেলায়।"[১০২] তিনি প্রায়শ বাদাম থেকে যেসব তেল বার করতেন সেগুলির অস্বাভাবিক তীব্র গন্ধকে প্রশমিত করতে নানা উপায় উদ্ভাবন করেছিলেন : একটি হল, বাদামটি ভিনিগারের সঙ্গে সেদ্ধ করা।[১০৩] পাথরের উপর সূক্ষ্ম কারুকাজ নিজেই করতেন তিনি, আর নানা মণির রূপ দিতেন অলংকারের রূপে।[১০৪]

তাঁর নানা রকম আবেগ উদ্দীপনাই এমনি বিপরীত। কখনও অতি গুরুগম্ভীর তিনি, কখনও বা তুচ্ছ কাজে রত। উদ্ভট বিদ্যাচর্চা থেকে রঙ্গরসিকতা পর্যন্ত সর্বত্র তাঁর মানসক্রীড়ার পরিচয়। জেদি, অব্যবস্থিতচিত্ত। একাকী ("শিল্পীকে একাকী হতেই হবে—এবং তাঁর শরীরের সুস্থতা-অসুস্থতা তাঁর আত্মার ক্ষমতাকে এতটুকুও বিচলিত করবে না।")[১০৫] সক্রিয়, ধীর, বিনয়ী ও অহংকারী তিনি। বিপ্লবী, আটপৌরে ও কল্পনাবিলাসী। তাঁর আবিষ্কৃত বহু জিনিসই ব্যবহারযোগ্য নয়। এদিকে তিনি যুদ্ধবিরোধী, অথচ নিধনের অস্ত্র বানান। সর্বোচ্চ সৌন্দর্যের সংজ্ঞা খোঁজেন, অথচ টুঁড়ে বেড়ান কদর্য, বিকৃত সব উদ্ভট মূর্তি অলিতে-গলিতে। কোনও কাজের পারঙ্গমতার পর আর সেকাজে ফেরেন না— আবার মাঝে মাঝেই নিজের পুনরাবৃত্তি করেন। এক সুন্দর, সরল কিশোরের মুখ এবং তারই পাশাপাশি এক বৃদ্ধ, গম্ভীর, পিতা বা ব্যবসায়ীর পরিপক্ক মুখকে এঁকে ফেলেন একই পৃষ্ঠায়। এই দুই মুখ যেন তাঁর লেইটমোটিভ। ভয় ও অনুশোচনা ছাড়া তাঁর জীবনে কখনও যেন কামনা আসেনি।

তাঁর আত্মার অর্ধেক অংশ যে বস্তু বা অবস্থা চায়— অন্য অংশ তা তাঁর থেকে ছিনিয়ে নেয়— চায় সম্পূর্ণ বিপরীত কোনও বস্তু বা অবস্থা। জীবনের প্রতিটি পদক্ষেপেই এই অবস্থা। সেই গুহার সামনে দাঁড়িয়ে তাঁর ঠিক যে অবস্থা— গোপন এক দ্বৈততায়, দ্বিচারিতায় তিনি বন্দি। তাঁর কর্মজীবন তাঁর গোটা অস্তিত্ব— এই দুই বিপরীতমুখী টানকেই সারাক্ষণ বশে আনবার, তাদের ভেতরে এক সাম্য ও ঐক্য রচনা করবার যুদ্ধ বলে প্রতিপন্ন হয়।

তাঁর ভেরোক্কিওর কর্মশালায় কাটানো বছরগুলিতে, আমার মতে, তিনি এই বিরোধের মূল খুঁজে পাননি। তিনি থেকে গেছেন এর শিকারমাত্র হয়ে। বুঝেছেন এই দ্ব্যর্থকে, দ্বিচারিতাকে ফ্লোরেন্সের প্রতি তাঁর আবেগে, নিজের ভবিষ্যৎ শিল্পীজীবনের ব্যাপারে তাঁর অনুভূতিতে (নিজের অবৈধ জন্মের ফলে যে ভবিষ্যৎ তাঁর উপরে নিজের ইচ্ছা ব্যতিরেকেই নিক্ষিপ্ত হল)। আত্মসচেতন লিওনার্দো কী ভেবেছিলেন নিজের সম্বন্ধে? আরও অনেক কিছুই তিনি হতে পারতেন, কিন্তু 'ভাগ্যের ফেরে' হতে পারলেন না। এসময়ে, হঠাৎই, এল এক দুর্ভাগ্যের ক্ষণ— যা তাকে ঠেলে দিল আরও ঘোর অন্ধকারে।

তাঁর দ্বিতীয়া সৎমা ফ্রান্সেস্কা লঁফ্রেদিনি সন্তানহীন অবস্থায় ১৪৭৩ সালে মারা যান। সেই যে বছর গ্রীষ্মের ভিঞ্চির নিসর্গদৃশ্য আঁকলেন তিনি, যার উলটোদিকে লেখা— 'আমি তৃপ্ত'। সের পিয়েরো যথেষ্টই স্বল্প এক শোকপালনপর্বের মধ্যে, প্রাক্তন স্ত্রীর নামে ফ্লোরেন্সের

ভালুকের থাবার ব্যবচ্ছেদ। উইন্ডসর রয়্যাল লাইব্রেরি (১২৩৭২ সম্মুখপৃষ্ঠা)।

সঙ্গমের শারীরতত্ত্ব, পাকপ্রণালীর স্টাডি, পুরুষাঙ্গের ব্যবচ্ছেদচিত্র। উইণ্ডসর রয়্যাল লাইব্রেরি (১৯০৯৭ পশ্চাৎপৃষ্ঠা)।

ব্যাদিয়ায় একটি মর্মরফলক স্থাপন করে, দু'বছরের মধ্যে বিবাহ করলেন এক অতি তরুণীকে। মার্গেরিতা দি ফ্রান্সেস্কো দি জাকোপো দি গুগলিয়েলমো। ৩৬৫ ফ্লোরিন পণও পাওয়া গেল।

ততদিনে কর্মক্ষেত্রে তিনি সুপ্রতিষ্ঠিত। তার পশার ক্রমশই ঊর্ধ্বগামী (সেসময়ের কবি বেনার্দো কাম্বিনির স্মৃতিগাথায় পাই : "যদি ভাগ্য তোমার তরে শ্রেষ্ঠ আইনজ্ঞ লেখে। তবে আর কারওকেও খুঁজ না হে, সের পিয়েরো দা ভিঞ্চি ব্যাতিরেকে।")।[১০৩] তার ধনসম্পত্তি বাড়ছে, ফলত তিনি ক্রয় করছেন নানা স্থাবর সম্পত্তি। বিশেষত নিজের পৈতৃক গ্রামে। সবকিছুর ওপরে যেন আরও সৌভাগ্যের চিহ্ন হয়ে এল তার প্রথম বৈধ পিতৃত্বলাভ, ১৪৭৬ সালে নববিবাহিতা পত্নীর কোলে এল ছেলে— যাকে ঘটা করে ঠাকুরদার নামে নামাঙ্কিত করা হল— আন্তোনিও।

শোপেনহাওয়ার বলেছিলেন আমাদের জীবনে কোনওকিছুই অনিচ্ছাকৃত নয়। এমনই এক বিষম আপতন, যে ঠিক এই বছরই ১৪৭৬-এর শুরুতে লিওনার্দোকে পুংমৈথুনের দায়ে কাঠগড়ায় উঠতে হল। তখন তাঁর বয়স চব্বিশ বছর।

স্বাভাবিক কারণেই দা ভিঞ্চির জীবনীকাররা বিস্তারিত করে কেউই এই ঘটনার কথা বলতে চাননি। তবে তথ্যগুলো হাতের কাছেই ছিল।

অজ্ঞাতপরিচয় এক ব্যক্তি এই অভিযোগটি এনেছিলেন। চিঠির বাক্সের মতো, 'তাম্বুরি' নামক এক একটি চোঙা আকারের কৌটো ফ্লোরেন্সে রাখা থাকত— এদের 'সত্যের মুখ' বলেও বর্ণনা করা হত— যাতে 'সৎ নাগরিক'রা নিজেদের অভিযোগ নির্ভয়ে জানাতে পারতেন। যথেষ্ট সুযোগ ছিল এসব বাক্সে একটি চিঠি ফেলেই পড়শিকে শঠ, রাজদ্রোহী, খুনি বা আরও সহজে দুশ্চরিত্র বলে ফাঁসিয়ে দেবার। কর্তৃপক্ষ এই চিঠির ভিত্তিতে অনুসন্ধান চালাতেন। জনগোষ্ঠীর স্বাস্থ্যের দায়িত্বপ্রাপ্ত 'নৈশজীবন ও মঠজীবনের আধিকারিক'রা সমকামিতার সম্পর্কে অভিযোগ খতিয়ে দেখতেন।

লিওনার্দোর নাম লিখিত হয়েছে 'ভেরোক্কিওর গৃহে বাসরত' বলে। আরও তিনটি যুবকের সাথে সাথে তিনিও অভিযুক্ত হন জাকোপো সালতারেল্লি নামে একটি সতেরো বছরের তরুণের সঙ্গে পুংমৈথুন করবার দায়ে। এই সালতারেল্লি ভিয়া ভাক্কেরেচ্চিয়ায় বাসরত এক স্বর্ণকারের ভাই। নিজেও শিক্ষানবিশ ধাতুশিল্পের। সেদিন সে কালো এক পোশাক পরে ছিল (খুঁটিনাটি পাওয়া যায় অভিযোগেই)। সম্ভবত ছেলেটির বদনাম ছিল গিগোলোবৃত্তির। অপর অভিযুক্তরা হলেন বার্তোলোমেও দি পাসকিনো, ইনিও ভিয়া ভাক্কেরেচ্চিয়ার স্বর্ণকার; বাচ্চিনো-ওর্তো সান মিশেলের দর্জি— জ্যাকেট বানাতে দক্ষ; এবং লিওনার্দো দে তোর্নাবুয়োনি, দেত্তো তেরি। ইনিও কালো পোশাকে। অপরাধের সাজা? আইনের চোখে, আগুনে পুড়িয়ে মৃত্যু।

প্রথম শুনানি হয় ৯ এপ্রিল ১৪৭৬-এ। কোনও ফয়সালা হয় না। আমরা যতটা ভাবি ততটা অবিচার ছিল না হয়তো সেযুগে— প্রমাণ ও স্পষ্ট সাক্ষ্য ছাড়া বিচার সম্পূর্ণ হত না। এবং দুটোর কোনওটাই পাওয়া গেল না। ৭ জুন আবার শুনানি হল। এবারও কেস ডিসমিস। বলা হল, পুনরায় খতিয়ে দেখা হবে তথ্যাবলি (সেযুগের ভাষায় 'তাম্বুরি'তে

ফিরে যাবে মামলা)। নতুন অনুসন্ধান, পুনরায় শুনানি। অভিযোগ অপ্রমাণে বাতিল। স্পষ্টভাবেই সবরকমের চার্জ তুলে নেওয়া হল।

প্রথমেই একটা প্রশ্ন জাগে— এ ঘটনায় অভিযোগকারীর পক্ষপাতদুষ্টতা প্রমাণ হয়ে গেছিল, তবু তাকে খুঁজে বার করার চেষ্টা হয়নি কেন? এই অনামা বাদীপক্ষটি কাকে ফাঁসাতে চেষ্টা করেছিল? চিত্রকর না স্বর্ণকারকে? নাকি জ্যাকেট প্রস্তুতকারকের দিকে ছিল তার তির? হয়তো সালতারেল্লির কুকর্ম ফাঁস করে দেওয়াটাই লক্ষ্য? আর এক সন্দেহজনক ব্যক্তি অভিযুক্ত তোর্নাবুয়োনিও। কোনও পরিষ্কার ঠিকানা নেই, এঁর সম্বন্ধে কোনও প্রয়োজনীয় তথ্যই নেই। অথচ কালো জামা আর তার পদবিই যথেষ্ট তাকে খুঁজে নেবার জন্য। কেন না রাজপুরুষ লোরেঁ দে মেদিচির মা ছিলেন তোর্নাবুয়োনি পরিবারের মেয়ে। রাজার মামাবাড়ির ছেলে বলেই কি মেদিচির চাপে পড়ে বিচারককে অভিযোগ তুলে নিতে হল? যা লিওনার্দোকেও সাহায্য করেছে। হতে পারে সালতারেল্লির 'পেশাগত' কোনও প্রেমিকের ঈর্ষাই এই অভিযোগের মূলে। হয়তো অভিযোগের মূল লক্ষ্য অন্য কেউ ছিলেন, আর ঘটনাক্রমে মৃত সৈনিকের মতো নাম জুটে গেছিল লিওনার্দো ও তাঁর আরও দুই বন্ধুর। কিন্তু একেবারে আচম্বিতে নিশ্চয় নাম যুক্ত হয়নি এই উদীয়মান চিত্রকরের।

অভিযোগটি আসলে কি সত্যিই ভিত্তিহীন? গাব্রিয়েল সেয়াই লিখেছিলেন— "বিচার পেয়েছিলেন দা ভিঞ্চি, এটাই যথেষ্ট।"[১০৭] তবে বিচারের কথা না তুলেই বলি, লিওনার্দোর গোটা জীবনে তিনি অন্তরের অন্তস্তল থেকে সমদৃষ্টি, সুবিচারকে ভালবাসতেন, তার দর্শন ঘৃণা করত পৈশাচিককে। যদিও লিওনার্দোর সমকামিতা সম্বন্ধে কোনও স্পষ্ট প্রমাণ পাওয়া যায় না, (সমকামিতাকে কি পৈশাচিক বলা যাবে?) চিহ্নগুলি চতুর্দিকে ছড়িয়ে ছিটিয়ে থাকে। ছবিতে, লেখায় তার প্রতীক থাকে। কিশোরদের ভালবাসতেন তিনি, এবং ফ্রয়েডের মতে "আদৌ কোনওদিন কোনও নারীর প্রতি প্রেমাতুর আকর্ষণ বোধ করেছিলেন কি না" তাতে সন্দেহ আছে।

দা ভিঞ্চি কোনও নারীর সঙ্গ করেছেন এমন জানা নেই। এমনকী কোনও নারীর সঙ্গে সখ্যও তাঁর ছিল কি? উলটোদিকে, সুপুরুষ তরুণ সহকারী পরিবৃত হয়ে তাঁকে দেখা গেছে প্রায়ই। আঁকার আনন্দেই তিনি এঁকে গেছেন অসংখ্য নগ্ন পুরুষশরীর। বিশেষত নিম্নাঙ্গের ছবি আঁকায় তাঁর বিশেষ আগ্রহ। মেয়েদের যেখানে শুধুই ঊর্ধ্বাংশ, বিশেষত মুখ, হাত এবং বক্ষদেশ তার ছবিতে নিখুঁত মনোযোগে বিধৃত, তরুণ পুরুষদের কোমর, ঊরু, পশ্চাদভাগ তিনি আঁকেন। পুরুষের মূলত নাভিমূল থেকে পদতলের মধ্যবর্তী অংশেই তাঁর মনোযোগ।[১০৮] শারীরবিদ্যায় যখন তিনি অনুশীলনরত, মনোযোগ দিয়ে ধরে ধরে পুরুষের মূত্র ও জননব্যবস্থার রেখাচিত্র তিনি এঁকে রাখেন। নানা ভাবে স্কেচ করেন লিঙ্গকে। অথচ মাত্র দু'বার আঁকেন যোনি— তাও শুরুতে ছিল অপরিণত হাতের ভুল চিত্র। (পরে অবশ্য ক্রসসেকশন বা খণ্ডিতাংশের চিত্র এঁকেছেন) কিন্তু যোনির সম্পূর্ণ চিত্রটি তাঁর সঠিক নয়—ভয়াবহ এক গহ্বরের মতো ব্যাদিত। অন্ধকার গুহাপথে ঢোকবার মুখের তাঁর সেই ভীতির কথাই মনে পড়ায় তা। অবৈজ্ঞানিক এই চিত্রে যদিবা মূত্রনালি আছে, ভগাঙ্কুর বা ক্লিটোরিস ও ক্ষুদ্র মামড়ির অংশ উধাও।[১০৯] কিন্তু একই পৃষ্ঠায় তিনি

পায়ুর যে ছবি এঁকেছেন তাতে প্রতিটি পেশির ক্রিয়াকর্ম বোঝবার নিবিড় চেষ্টা রয়েছে। বিস্তৃত ও সংকুচিত— দুটি পায়ুপথ আঁকেন তিনি। মলত্যাগের জন্য প্রয়োজনীয় পাঁচটি পেশিকে তিনি নিজের কল্পনার আরোপে করে তোলেন ফুলের পাপড়ির মতো। যে ফুলের কেন্দ্রটিকে দেখায় এক পঞ্চভুজ দুর্গের মানচিত্রের মতো। চতুর্দিকে পরিখা দিয়ে ঘেরা। এই পেশিগুলি সম্বন্ধে লিওনার্দো লেখেন খানিকক্ষণ। যেন তারপর নিজের কল্পনারাজ্য থেকে বিদায় নিয়েই, ছবি ও লেখাগুলির মধ্যখানে সোজাসাপটাভাবে লিখে রাখেন : 'ভুল'।

যন্ত্রপাতির খসড়া আঁকা এক পৃষ্ঠায়[১১০] তিনি সঙ্গমরত অবস্থায় থাকা দুই নারী পুরুষের নিম্নাঙ্গের একটি স্কেচ আঁকেন। ভ্রম হয়, যেন দুটি লিঙ্গ পরস্পরকে আদর করছে। অন্য একটি ছবিতে, একটি লিঙ্গের ব্যবচ্ছেদের চিত্র।[১১১] লিঙ্গটি যেন কালিতে আঁকা এক পুরুষের পশ্চাদ্দেশের দিকেই নির্দেশ করছে। তৃতীয় একটি পৃষ্ঠায়, লিওনার্দোর বিখ্যাত সেই অবাস্তব বাইসাইকেলের খসড়ার নীচে কোনও ছাত্রের অপটু হাতে আঁকা এক অশ্লীল কার্টুন।[১১২] চার থাবা ও লেজে সুসজ্জিত এক পুরুষাঙ্গ একটি গোলাকৃতি রন্ধ্রের দিকে ধাবিত। ছবিটিতে সই করেছেন লিওনার্দোর প্রিয় ছাত্র সালাই। এই সবকটি 'চিহ্ন'ই এককভাবে হয়তো নস্যাৎ করে দেবার মতো। কিন্তু অপরদিকে বিপুল সংখ্যায় এদের উপস্থিতিই, আমার মতে অনেক কিছু বলে দেয়।

লিওনার্দোর জটিল যৌনতা নিয়ে একটি বড় বই-ই লেখা হয়ে যায় হয়তো। (অবশ্য কোন যৌনতাই বা সরল?) তাঁর লেখা-আঁকা থেকে অনন্ত প্রশ্ন উঠে আসে। বারবার, প্রায় অন্ধ ধর্মীয় চেতনায়, এই যৌনতার কথাকে নাড়াচাড়া করেন তিনি নানা রূপে। যেন নস্ত্রাদামুসের চতুষ্কের 'বাণী' উঠে আসে এগুলি থেকে। এগুলিকে পর পর সাজালে একটি থিম উঠে আসে। লিওনার্দোকে বোঝবার চাবি এটি : তিনি যেন এর মধ্যে দিয়েই নিজের স্বীকারোক্তি করছেন— আবার খানিক পরেই এলোমেলো করে দিচ্ছেন তাঁর মনের মানচিত্র। তবু কয়েকটি বিন্দু আমরা ছুঁতে পারি হয়তো।

নারীপুরুষের সঙ্গমের দৃশ্য একাধিকবার এঁকেছেন লিওনার্দো— প্রতিবারই অঙ্গব্যবচ্ছেদের নিরিখে। ছবিগুলিতে নারীপুরুষ দু'জনেই দণ্ডায়মান। প্রতিবারই নারীর তুলনায় পুরুষের শরীরসংস্থান অনেক বেশি খুঁটিয়ে আঁকা হয়েছে। অত্যন্ত সুপরিণত এমনই ছবির তলায় তিনি লেখেন "এই মূর্তিগুলি অসংখ্য বেদনা ও ক্ষতের কারণ দর্শায়।"[১১৩] ছবিটির পুরুষের কেশদাম দীর্ঘ ও উচ্ছ্বসিত।

মানুষের অথবা পশুর সঙ্গম— দুটোর মধ্যে কোনও তফাত দেখতেন না লিওনার্দো। আর এর প্রতি তাঁর কৌতূহলেও মিশে থাকত ঘৃণা। বোর্‌হেস যেমন লেখেন: "সঙ্গম ও আয়না— দুই-ই সমানভাবে জঘন্য। কারণ দুটিই মানুষের সংখ্যা বৃদ্ধি করে।" লিওনার্দো লিখেছিলেন "রমণের ক্রিয়াটি এবং তাতে নিযুক্ত প্রত্যঙ্গগুলি এতটাই কুৎসিত যে, যদি সুন্দর মুখাবয়ব, পাত্রপাত্রীর অলংকার এবং ক্রীড়ার ছন্দ না থাকত, তবে হয়তো প্রকৃতির কোল থেকে হারিয়েই যেত মানবগোষ্ঠী।"[১১৪] এই নিশ্চিহ্ন হয়ে যাওয়ায় যে তাঁর খুব একটা দুঃখ হত, তাও নয়। বহু বছর পরে নিজের এক সৎভাইয়ের পুত্রলাভের খবর

পেয়ে তিনি আশ্চর্য কঠোরতার সঙ্গে তাকে শুভেচ্ছার ছলে বলেন: "তোমার চিঠিতে জানলাম তুমি বংশধর লাভ করেছ। এ ঘটনায় নিশ্চয় তোমার খুবই আনন্দ হয়েছে। তবে তোমাকে আমি যতটা বাস্তববুদ্ধিসম্পন্ন বলে জানতুম, তাতে এখন আমার নিজেরই সন্দেহ হচ্ছে তোমাকে আমি ঠিক বুঝেছিলাম কি না। কারণ তুমি নিজেকে এখন যে জন্য সুখী মনে করছ— বস্তুত তা তোমার এক প্রবল শত্রুর জন্মের ঘটনা। তার সমস্ত শক্তি সে নিয়োগ করবে আপন মুক্তির জন্যে। কিন্তু মুক্তি সে তোমার মৃত্যুর পূর্বে অব্দি লাভ করবে না।"[১১৫]

এ কি তবে অভিজ্ঞতাপ্রসূত বাণী? লিওনার্দো কি তাঁর পিতার সম্বন্ধে এতটাই ছিলেন বিরূপ? আইনজীবীর প্রবল প্রতাপান্বিত ব্যক্তিত্বের ভার কি তবে লিওনার্দোর ব্যক্তিগত যৌনজীবনকেও প্রভাবিত করত? ১৪৭৬-এর ভেতরে এক বিবাহবহির্ভূত সম্পর্ক ও দুটি মৃতা স্ত্রীকে পেছনে রেখে এসে যে ব্যক্তিটি পুনরায় বিবাহ করেন— তাঁর সাথে নিজেকে তুলনা করে, লিওনার্দো হয়তো কোনওদিনই তাঁর ঊর্ধ্বে উঠতে পারবেন না এই ভয়ে নারীসঙ্গ করতে চাননি।

'সম্ভোগ বর্জন করো'[১১৬] বার বার বলেন তিনি। চেন্নিনো চেন্নিনিও একই উপদেশ দেন তবে অন্য কারণে। তাঁর মতে অতিরিক্ত শয্যাসুখ শিল্পীর হাতকে দুর্বল, অশক্ত করে। 'বাতাসে ওড়া বৃক্ষপত্রের মতো'[১১৭] তা কম্পমান দুর্বল হয়। তাই, তাঁর মতে— 'যে নিজের ভোগবাসনাকে দমন করতে পারে না সে পশুর সমান।'[১১৮] এই স্তরে অনেক ঐতিহাসিক দাবি করেছেন লিওনার্দো নারীপুরুষ উভয়ের সম্বন্ধেই ছিলেন সমান উদাসীন, কারণ তাঁর বালক ও কিশোরদের প্রতি অনস্বীকার্য প্রীতি কেবলমাত্র এক সৌন্দর্যচেতনাময় প্লাতোনিক আকর্ষণ। আসলে তিনি ছিলেন সাধুর মতো এবং মারা যান চিরকুমার অবস্থায়। ফ্রয়েডও আমাদের বলেন— "তাঁকে দেখলে মনে হয় যৌন বাসনা অস্বাভাবিকভাবে হ্রাসপ্রাপ্ত এক পুরুষ। যেন এক অতি উচ্চ আস্পৃহা তাঁকে তুলে দিয়েছিল জৈব সমস্ত তাড়নার ঊর্ধ্বে।" এই প্রকল্পেরই আর এক অতিশয় রূপ কারও কারওর এই ব্যাখ্যায় যে সুন্দর ও ভগ্নস্বাস্থ্যের অধিকারী লিওনার্দোর ভেতরে যৌন অক্ষমতার সব লক্ষণ পরিস্ফুট।

এসব প্রকল্পের পেছনে হয়তো তথ্যের ভার আছে, আবার ঐতিহাসিক উদ্ভাবনক্ষমতাও আছে। তবে এদের বিরুদ্ধে তথ্যেরও অভাব নেই। লিওনার্দোর অশ্বপ্রীতি ছিল। ঘোড়া সে সময়ের ক্রীড়ার সাধন, দৈনন্দিন পরিবহন যানও বটে। তিনি গহনা ভালবাসতেন, মণিমুক্তা পছন্দ করতেন। ক্ষমতার অন্যান্য চিহ্নাদি, তরবারি থেকে শুরু করে, তাঁর প্রিয় ছিল। হয়তো এটা যৌন প্রবণতার চেয়েও সামাজিক অবস্থানের সঙ্গে বেশি করে যুক্ত। এবং এমনও নয় যে এসব ব্যাপারে তাঁর মধ্যে অসামঞ্জস্য ছিল না। তবু তাঁকে 'সমস্যাগ্রস্ত' বলবার বিরুদ্ধে একে যুক্তি খাড়া করাই যায়। চারিত্রিকভাবে তিনি রক্ষণশীল, তাই হয়তো, তাঁর লেখায় যৌনবিষয় তিনি বর্জন করে চলেন। কোনও হালকা রসিকতার দিক তিনি বড় একটা ঘেষেন না। তবু, শব্দ নিয়ে খেলা করতে করতে দু'-এক জায়গায় তিনি পর্নোগ্রাফিসুলভ খোলামেলা রসিকতা করেও ফেলেন; যেমন: "এক কাদায়-ভরা, কঠিন সুড়ঙ্গপথ দিয়ে হাঁটতে গিয়ে এক নারী যখন তাঁর পোশাক গুটিয়ে তুলে ধরেন এবং বলেন— 'কী জটিল পথ!' তখন

তিনি তিনটে সত্য একই বাক্যে বলছেন: তাঁর যোনি, পায়ু আর পথের জটিলতার কথা।"[১১৯]

এমনই, কখনও বা দুর্বোধ্য সেই যুগীয় অশ্লীল শব্দে তিনি বাত্তিচেল্লির উদ্দেশে কুমড়ো ও বাঁধাকপির বিষয়ে কোনও মন্তব্য করেন অথবা এক দ্ব্যর্থবোধক কাহিনিতে লেখেন, কোনও পুরুষ তার তরবারির শৌর্যের বড়াই করে এক নারী তার সামনে যে অতি দুরূহ লক্ষ্যবস্তু ধরেছে তারই সাথে তুলনায়। বা কোনও চুটকিতে লেখেন, এক পাদরিকে ঠকায় এক বেশ্যা, নিজের যোনির পরিবর্তে তাঁকে ছাগযোনি উপহার দিয়ে। সাকেত্তির[১২০] পছন্দসই রুচির চুটকি এগুলি। লিওনার্দো অন্য দিকে তাঁর শারীরবিজ্ঞানের দৃষ্টিভঙ্গি থেকে, বিনা বিকর্ষণে, বিনা আপত্তিতে নিখুঁত ও তদ্‌গতভাবে, পুরুষের জননাঙ্গের স্টাডি করেন— উত্থিত অবস্থায় ('দীর্ঘ, স্থূল ও শক্ত') অথবা শায়িত অবস্থায় ('সরু, ক্ষুদ্র ও নমনীয়')।[১২১] অথবা অণ্ডকোষকে (যাকে তিনি বলেন 'সঙ্গমের সাক্ষী') স্টাডি করেন শুক্রবীজ কীভাবে তৈরি হয় এবং কোন পথে যায় তা বুঝতে। যে পুরুষ শারীরসুখের কোনও পরিচয় কোনওদিন লাভ করেননি তাঁর পক্ষে এই মনোভঙ্গি গ্রহণও অসম্ভাব্য।

গালিয়াঁ-র দ্বারা উদ্বুদ্ধ হয়ে তিনি এক 'লিঙ্গের পক্ষসমর্থনে লেখেন': "মানবিক সংবেদন নিয়ে একে দেখতে হবে। এর নিজেরও যেন এক নিজস্ব বোধবুদ্ধি আছে। যখন কোনও পুরুষ একে জাগাতে চেষ্টা করে, এ হয়তো তার আজ্ঞাপালন করবে না— অন্য সময়ে না-চাইতেও এ নড়ে ওঠে, বিনা অনুমতিতে জাগ্রত হয়। নিজের ইচ্ছেমতো ঘুমোয় বা জাগে। পুরুষ হয়তো ঘুমোয়, এ জাগে। কখনও-বা পুরুষ জেগে থাকলেও এ ঘুমোতে থাকে। তাই মনে হয়, এই প্রাণীটির নিজস্ব এক জীবন আছে, নিজস্ব চেতনা। তাই একে মানুষের লজ্জায় লুকিয়ে রাখবার দরকার নেই— বরঞ্চ একে গর্বের সাথে একটি পতাকার মতো প্রদর্শন করা উচিত।"[১২২]

এই পক্ষসমর্থন কার জন্য? সেই অঙ্গটি যাকে অবমাননা করেই লিওনার্দোর দেহসম্ভোগকে 'বিপজ্জনক' বলা।[১২৩] তাঁর মতে যা দায়ী নানা ধরনের রোগের জন্য (ভেতরের ও বাইরের রোগ: মনের অধোগতি ও যৌনরোগ। 'ফরাসি রোগ' বা সিফিলিসে ইতালির বহু মানুষ মারা যান ১৪৯৫-এর পরবর্তী সময়ে, আর এই লেখা ১৫০০-র পরবর্তী)। তাঁর মতে, শরীরী ভোগ প্রেমকে নষ্ট করে, বুদ্ধিভ্রংশ ডেকে আনে। এবং কাম অবধারিতভাবে দুঃখ ও শঠতার জনক। ওই সময়ের অন্যদের মতামত অবশ্য এইরকম: "নিজেরই অজ্ঞাতে আমি ভালবাসি, নিজের অমতে। কষ্ট ও অশ্রুর মধ্য দিয়ে আমি ভালবাসি।" পেত্রার্ক এক শতক আগেই লিখেছেন। এও বলেছেন যে প্রেম হল সেই "নরক যাকে উন্মাদেরা স্বর্গ বলে ভ্রম করে", তা হল 'সুস্বাদু বিষ' এবং 'জীবনের রূপধারী মৃত্যু'।[১২৪] বিখ্যাত লাতিন বিশেষজ্ঞ কার্দিনাল বেম্বো তাঁর ১৪৯৭-এ রচিত 'লি আজোলানি' পুস্তকে লেখেন দুটি শব্দ 'প্রেম করা' এবং 'তিক্ততা' (ইতালীয় ভাষায় দুটিই *amare* শব্দে বিধৃত) আসলে একমেবদ্বিতীয়ম্ এবং "মানুষকে সাবধান করে দেবার উদ্দেশ্যেই এমনটা হয়েছে।"

লিওনার্দো একটি ছবিতে দেখান দুটি পুরুষ শ্যামদেশীয় যমজের মতো, কোমর ও জঙ্ঘায় যুক্ত।[১২৫] একজনের হাতে অগ্নি ও কাষ্ঠদণ্ড। তিনি বৃদ্ধ। অন্যজন তরুণ, সুন্দর, তার

হাতে ফুলডাল। তিনি ঝরিয়ে দিচ্ছেন স্বর্ণমুদ্রা। এ দু'জন হলেন সুখ ও দুঃখ। এমন এক টীকা লিওনার্দো করেছেন:

"সুখ-দুঃখকে যমজ ভাইয়ের মতো দেখানোর কারণ তারা একইসাথে যুক্ত। একজন কখনও অপরকে ছাড়া আসে না। কিন্তু তাদের দুটি মুখ বিপরীত দুই দিকে। তারা কখনও একে অন্যকে দেখে না।"

"যদি তুমি সুখকে বেছে নাও, জানবে যে সে তার পেছনেই বহন করে আনছে তোমার দুর্ভাগ্য ও অনুশোচনাকে।"

"সুখ-দুঃখের যুগ্ম এমনই। পিঠোপিঠি ভাই এরা। দুই বিপরীতমুখী অনুভূতি কিন্তু একে অপরের মূলে। সুখ সন্ধানের মূলে আছে ক্লান্তি ও বেদনা। আর দুঃখের মূলে আছে বিলাস-ব্যসনসুখ।"

"সুখের হাতে ফুলডাল— নরম ও ব্যবহারহীন— কিন্তু তা থেকে বিষাক্ত ক্ষত সৃষ্টি হয়। তস্কানিতে এই নরম বৃক্ষ শাখা ব্যবহৃত হয় খাট তৈরির কাজে— সাপোর্ট দিতে। এর অর্থ, আমাদের ব্যর্থ স্বপ্নগুলির জন্ম দেয় ওই শাখাগুলি— আমাদের জীবনের অনেকটা অংশই যায় তার জন্য। কাজের সময় আমরা নষ্ট করি বিছানায়— সকালের সেই সময়টা, যখন প্রশান্ত ও প্রফুল্ল চিত্তে কোনও নতুন উদ্যমে নামা সম্ভব। ভ্রান্ত সুখ ও দিবাস্বপ্নের দিকে ধাবিত মানুষের জীবনে সেসব স্বপ্ন সফল হয় না। যেন এই নরম শাখাগুলি এই ভ্রান্তিকেই ধারণ করে আছে।"

এখানে আমার বলবার কথা দুটি। প্রথমত, সুখ-দুঃখকে এক যুগ্মরূপে, শ্যামদেশীয় ভ্রাতা রূপে, কল্পনা করার উদাহরণ প্লাতোর দর্শনেও আছে।[১২৬] দ্বিতীয়ত, খুবই স্থূল এক তথ্য হল, লিওনার্দোর নাকি দেরি করে ঘুম থেকে উঠবার অভ্যাস ছিল— সকালে ঘুম ভাঙলেও বিছানা ত্যাগ করতে তাঁর আলস্যের কথা বিদিত আছে। নিজেই নিজেকে এ নিয়ে তিনি তিরস্কার করতেন এবং শেষমেশ হয়তো এ-অভ্যাস থেকে নিজেকে তিনি মুক্তও করেছিলেন। "বিছানায় শুয়ে, কম্বলে নিজেকে ঢেকে রেখে তুমি কোনও খ্যাতির শীর্ষে পৌঁছতে পারবে না।" একটি ছবির তলায় তিনি লেখেন।[১২৭] (তবে কি দা ভিঞ্চির সেই 'বিষণ্ণ বিলাস' ছিল হস্তমৈথুনের?)

যদ্যপি তিনি 'রমণক্রিয়া'র নিন্দায় মুখর, নিশ্চয় নারী পুরুষের সম্পর্কের গভীরে ডুব দিয়েছেন তিনি। যাকে তিনি 'ভয়াবহ' বলেছেন, তার আকর্ষণ কখনও-না-কখনও তিনি জেনে থাকবেন। তিনি প্রশ্ন করেন (যাতে তাঁর শৈশবের ট্রমার কথা মনে না হয়ে পারে না) "কোন নির্দেশে পশুরা তাদের বীজ এত সুখে বপন করে, আর কোন আনন্দেই বা, যে সে বীজ ধারণ করে, সে এত বেদনা সয়েও সে বীজকে সন্তানে পরিণতি দেয়?"[১২৮] প্লাতোর নব্য শিষ্যের মতো তিনি এও লেখেন— "যদি প্রেমিক প্রেমিকার সাথে ঐকান্তিক সখ্যে প্রেম করে, তবে ফল হয় আনন্দ, তৃপ্তি, সুখ। প্রেমিক যদি প্রেমের সঙ্গে রমণ করে, তবে তার বোঝা নেমে যায়, ভারমুক্ত হয়ে সে প্রশান্তি লাভ করে।"[১২৯]— দুই স্তরে এই কথাগুলির অর্থ পাই আমরা, একটা দার্শনিক স্তর, অন্যটা ব্যক্তিগত স্তর। যেসব দুঃখময় ভোগ-আতিশয্যের কথা তিনি বলেন, সেগুলি হয়তো তাঁর নিজের জীবনে মিলিত হওয়া

অতি নগণ্য ও কুৎসিত কিছু মানুষের অবদান। "যদি প্রেমের বিষয় জঘন্য হয়, তা প্রেমিককেও দূষিত করে।"[১৩০] এই দূষণের উৎস কি সেই জাকোপো সালতারেল্লি? যে ব্যক্তি তাঁকে অবমূল্যায়িত করেছিল? নাকি আরও কোনও সম্পর্ক যার প্রতি তিনি ধাবিত হয়েছিলেন?

বিষময় ভোগাতিশয্যের কথা তিনি যে বলেন, তা কিন্তু সমস্ত ত্যাগ করে বাসনাবিবিক্ত হয়ে যাওয়ার বিধান নয়। হয়তো কিছুটা সংযম এবং সূক্ষ্ম রুচি, পরিশীলন যা সবকিছুর মতো, এখানেও প্রয়োজন। তাঁর উপদেশ ও তিরস্কার সবই নিজের প্রতি নির্দিষ্ট। ব্যক্তিগত জীবনে ভুক্তভোগী হবার ফলেই নিজের প্রতি তাঁর এই কঠিন বিধান।

ঠিক যেভাবে লিওনার্দো সুখ ও দুঃখকে জুড়েছেন, যেভাবে যুক্ত করেছেন ভয় ও আকাঙ্ক্ষাকে, সেইভাবেই যুগ্ম আকারে দেখেছেন ঈর্ষা এবং অনুরাগকে। "যে মুহূর্তে অনুরাগ সঞ্জাত হয়, সে মুহূর্তে জন্ম হয় ঈর্ষার। ঠিক যেমন আমাদের শরীরের সঙ্গে অবিচ্ছেদ্য আমাদের ছায়া, তেমনই, ঈর্ষা ছাড়া অনুরাগ নেই।"[১৩১] এই অনুরাগ অবশ্যই শিল্পরুচি, কলানুরাগ।

ঈর্ষা সম্বন্ধে বলতে গিয়ে তিনি যে প্রতিরূপকের সাহায্য নেন তা এমনই— "তার সুন্দর মুখের উপরে সে একটি মুখোশ পরে আছে। তার চোখ জলপাইশাখার আঘাতে আহত, কান লরেল ও মার্টল পাতায় ছিন্ন। কারণ সত্য ও জয় তাকে আঘাত করে। তার শরীর থেকে বিচ্ছুরিত হয় আলো। তার ভাষায় আছে দুরাশয়তা। সে শীর্ণ, বলিরেখা মণ্ডিত। তাকে কুরে খাচ্ছে এক চিরন্তন অতৃপ্ত বাসনা। এক আগুনের সাপ তার হৃদয়ে বাসা করেছে। তার হাতে ধনু, কটুভাষী জিহ্বা তার তির। তার হাতে এক ফুলভরা পাত্র, তার ভেতরে লুকানো থাকে বিছে, ব্যাং ও অন্যান্য বিষাক্ত প্রাণী। সে মৃত্যুতে চড়ে আসে, কিন্তু নিজে সে অমর। তার হাতে অনেক অস্ত্র আর সবই ধ্বংসের অস্ত্র।"[১৩২]

ঈর্ষা থেকেই উদ্‌গত হয় মিথ্যা দোষারোপ। আর কুৎসা ও গঞ্জনা থেকে আসে দুর্নাম। তাই এই সব কিছুতেই দা ভিঞ্চির চরম ঘৃণা— এদের নিন্দায় তিনি পঞ্চমুখ। তিনি বিশ্বাস করেন জীবনে কারও কোনও মন্দ তিনি করেননি। হয়তো বা সে জন্যেই তাঁকে সইতে হয়েছে আক্রমণ, কুৎসা। মিথ্যা, অকৃতজ্ঞতা, ঘৃণা, আঘাত, দুর্নাম— এই শব্দগুলি তাঁর লেখায় ঘুরেফিরে আসে। মনে হয়, সালতারেল্লি কাণ্ডের ছায়া তিনি আজীবন বয়ে বেড়িয়েছেন।

ওই কাণ্ডে অভিযুক্ত হয়েছিলেন তিনি। পরে অভিযোগমুক্ত হন। কিন্তু ওই মুক্তির কোনও মানে নেই। ওই মুক্তি তাঁর দুর্নাম মুছে দেয় না। ফ্রেড বেরস ঠিকই বলেছিলেন, আইনি প্রক্রিয়ার কী অভিযোগ এসেছে সেটা বড় কথা নয়, তিনি যে এমন জঘন্য কাণ্ডে জড়িয়ে পড়েছিলেন, সেটাই যথেষ্ট ক্ষতিকর।[১৩৩] "যে যত বেশি স্পর্শকাতর, সে তত বেশি শহিদ"— লিওনার্দো বলেন। কল্পনা করে নিতে কষ্ট হয় না আচমকা গ্রেফতার হবার পর হতচকিত অবস্থা, এক সমূহ পতনের বোধ, অপমানজনক জেরা, নৈশ ব্যাপারের অধিকর্তাদের হাতে লাঞ্ছনা। লজ্জা, অনুশোচনা, অনিশ্চিতি। দ্বিতীয় শুনানির আগের দুই মাসের উৎকণ্ঠাময় অপেক্ষা।

"আপনারা আমাকে কারাগারে রুদ্ধ করেছেন..." বহু পরের এক লেখায় দা ভিঞ্চি লেখেন।[১৩৪] জীবন কখনও সত্যি করে কারারুদ্ধ হননি তিনি। এই শুনানির সময়টাতে হয়তো নজরবন্দি থাকতে হয়েছিল তাঁকে। বস্তুত সেই অবরোধ হল ভয়। সেই ভয়, "যা সর্বপ্রথমে আবির্ভূত হয়েছিল।"[১৩৫] কয়েক ঘণ্টার জন্য থানায় বন্দিদশা ভোগ করতে হয়েছিল তাঁকে। সেই সময়টাই দুর্ভাগ্যের অতলে নেমে যাওয়া বলে বোধ হয়েছে হয়তো তাঁর, অন্ধকার কারাগারের গর্ভগৃহে বছরের পর বছর কাটানোর এক অবভাসে আক্রান্ত হয়েছেন তিনি। ১৪৮০ নাগাদ, ঠিক ফ্লোরেন্স ত্যাগ করে মিলান চলে যাবার আগেই, তিনি দুটি যন্ত্রের নকশা তৈরি কবেন। একটা হল গবাক্ষের শিক ভেঙে ফেলবার যন্ত্র।[১৩৬] এবং আর একটি 'জেলখানার ভেতর থেকে বেরিয়ে আসবার' উপায়।[১৩৭] তাঁর জীবনের প্রথম দিকে উদ্ভাবনী কর্ম এগুলি। (কার্লো পেদ্রেত্তির অনুমান, ভাসারির লেখায় যে কাপাব্বা নামে ফ্লোরেন্সের এক কামারের জীবনী পাই, তার একটি ঘটনার সাথে এই নকশাদুটির যোগ আছে। ভাসারি লেখেন কয়েকটি 'তরুণ ফ্লোরেন্সবাসী' কাপারাকে একদিন তাঁদের নকশামতো একটি লোহার শিক ভেঙে ফেলবার যন্ত্র বানাতে বরাত দিলে কামার তা বানাতে অস্বীকার করেন। তাঁর ভয় ছিল হয়তো চুরি-ডাকাতির কাজে ব্যবহৃত হবে এই যন্ত্র। বকেঝকে ছেলেগুলিকে তাড়িয়ে দেন তিনি।[১৩৮] এই 'ছেলে'দের মধ্যে একজন লিওনার্দো হওয়া খুব আশ্চর্য নয়।)

আসলে এই মামলাটিতে জড়িয়ে পড়ায় লিওনার্দোর কোনও বিশেষ ঐহিক ক্ষতির সম্ভাবনা ছিল না। ফ্লোরেন্সে সমকামিতা ছিল খুবই প্রচলিত এক ঘটনা। ফলত, আইনে সমকামিতার যেসব শাস্তির বিধান ছিল তার কোনওটিতেই শেষমেশ কাউকে দণ্ডিত হতে দেখা যেত না। দান্তে অবশ্য তার 'নরক' *(l'Enfer)*-এর পঞ্চদশ ও ষোড়শ স্তবকে অনেক দৈব শাস্তির ভয়াবহতার কথা বলেছিলেন, অথবা বেরনাদিন দে সিয়েন-এর কণ্ঠেও ধ্বনিত হয়েছে নানা সাবধানবাণী। অনেকেই ভেবেছেন ১৪০৩-এ যখন বেশ্যালয়ের প্রতিষ্ঠা হল তার পর থেকে এই সমকামিতারোগের কিছুটা নিবৃত্তি হয়েছিল। তথাপি, তস্কানিতে এই প্রবণতা এতটাই পরিব্যাপ্ত ছিল, যে জর্মান ভাষায় 'ফ্লোরেন্জের' শব্দটির অর্থই সমকামী। রোগটি দমন করতে ব্যর্থ হয়ে শেষমেশ যেন একে মেনেই নিয়েছিল ফ্লোরেন্সবাসী। প্লাতোপন্থী আকাদেমির প্রতিষ্ঠাতা মানবতাবাদী গিউলিও পম্পোনিও লেতোকে রোমে কারারুদ্ধ করা হয় এক তরুণ ভেনিসীয় যুবকের সৌন্দর্যের স্তুতি করার অপরাধে। এমন উদাহরণের সংখ্যা কিন্তু ফ্লোরেন্সে নেহাতই কম। '৭০-এর দশকে এক বিশেষ চেষ্টা হয়েছিল সমকামীদের কিছুটা প্রতিহত করবার। কবি আঞ্জ পলিসিয়াঁ, অর্থ প্রতিষ্ঠানের মালিক ফিলিপ্পো স্ত্রোৎসি (মেদিচিদের সাথে ইনিও সম্পর্কিত ছিলেন)— এঁরা কখনওই এঁদের যৌন অভিরুচির কথা চেপে থাকেননি। আরিওস্ত তো খোলাখুলিই শিক্ষিত যুবকদের জীবনে অন্তত একবার সমলিঙ্গের এক সঙ্গীর সাথে প্রণয়ে লিপ্ত হবার উপদেশ দেন। 'স্টোনস অফ ফ্লোরেন্স' বইতে মেরি ম্যাকার্থি দেখিয়েছেন যে ভেরোক্কিওরও ছিল এই অভিরুচি (যা দিয়ে লিওনার্দোর সাথে তাঁর গুরুর গভীর বন্ধনের একটা ব্যাখ্যা হয় বটে, কিন্তু এর কোনও প্রমাণ নেই। গুরু আন্দ্রেয়ার চিরকৌমার্য থেকে খুব কিছু বোঝা যায় না, কারণ ওই সময়ের বহু শিল্পীই বিবাহবন্ধন এড়িয়ে যেতেন)।[১৩৯] পরের শতাব্দীতে

নারীর জননাঙ্গের শারীরতত্ত্ব এবং পায়ুছিদ্রের স্টাডি। উইণ্ডসর রয়্যাল লাইব্রেরি (১৯০৯৫ সম্মুখপৃষ্ঠা)।

পুরুষের স্কন্ধের শারীরতত্ত্ব। উইন্ডসর রয়্যাল লাইব্রেরি (১৯০০৩ সম্মুখপৃষ্ঠা)।

সমকামীদের নিজেদের গোপনে রাখার কোনও চেষ্টাই আর দেখা যেত না: চিত্রকর জিওভান্নি আন্তোনিও বাৎসি তাঁর উপনাম 'সোদোমা' (পুংমৈথুনকারী) ব্যবহার করতেন খোলাখুলিভাবেই। এই বাৎসি ১৫০০ নাগাদ লিওনার্দোর সাথে কাজ করেছিলেন। আরও পরে শিল্পী আরেতিনো তো কাজের মূল্য হিসেবে মানতু্য-র ডিউকের কাছ থেকে একটি 'জিতোঁ' বা কিশোর সঙ্গী দাবি করে বসেন। বিপরীত লিঙ্গ বিষয়ে তাঁর অরুচি ছিল সুবিদিত।

লেখক-চিত্রকর লোমাৎসো তাঁর প্রিয় শিল্পী ভিঞ্চির মুখে বসিয়েছিলেন সমকামিতার পক্ষে এক দীর্ঘ সওয়াল। ১৫৬০ নাগাদ তিনি লেখেন স্বর্গে বসে শিল্পীদের কথোপকথন। সেখানে প্রাচীন যুগের প্রখ্যাত ভাস্কর ফিদিয়াস ও লিওনার্দোর মধ্যে যে কাল্পনিক জল্পনা চলে তা সরাসরি ওই প্রশ্ন তুলে আনে। ফিদিয়াস লিওনার্দোকে বলেন, তাঁর এক প্রিয় ছাত্রের সঙ্গে তিনি কখনও সেই খেলাটি খেলেছেন কি না, যে খেলা ফ্লোরেন্সবাসীদের অতি প্রিয় এবং খেলা হয় পশ্চাদ্দেশে।

'হ্যাঁ, কতবার!' লিওনার্দো উত্তর দেন। 'পনেরো বছর বয়সে এই ছেলেটি বড় সুন্দর ছিল।'

'এ কথা বলতে আপনার লজ্জা হয় না।'

'কেন, লজ্জা কীসের? গুণী মানুষদের মধ্যে তো এর চেয়ে বেশি গৌরব করবার মতো আর কিছু নেই।'

এর পর বেশ কয়েক পাতা ধরে চিত্রকর নিজের পক্ষ সমর্থন করে চলেন বিখ্যাতদের মধ্যে সমকামিতার প্রবণতার উদাহরণ দিয়ে এবং নারীদের সম্বন্ধে কুৎসাময় নানা যুক্তির অবতারণা করে। শেষত তিনি বলেন, "সর্বোপরি, গোটা তস্কানিই তো এই বিশেষ গুণটিকে মূল্য দেয়। ফ্লোরেন্সের জ্ঞানীগুণীরা তো এই অভ্যাস রক্ষা করে নারীদের অবান্তর অর্থহীন বাক্যাদি বর্জন করতে পেরেছেন, এবং শিল্পের ক্ষেত্রে অসামান্য আত্মিক উন্নতি অর্জন করেছেন..."[১৪০]

লিওনার্দোর মৃত্যুর চল্লিশ বছর পরে লোমাৎসোর এই লেখা থেকে এটা স্পষ্ট যে নবজাগরণের যুগে সমকামিতা কোনওভাবেই অসম্মানজনক ছিল না। বিশেষত মননশীলদের ভেতরে। মহিলারা যেহেতু পর্দানশিন, তাঁদের সঙ্গলাভ অতি দুষ্কর— তাই সহজ সম্পর্ক পাবার সুযোগ এইভাবেই ছিল।

ফলত, লিওনার্দোকে নিশ্চয় পুংমৈথুনের অভিযোগ ততটা বেদনা দেয়নি (হয়তো ততদিনে সমকামী হিসেবে তাঁর একরকমের খ্যাতিই হয়ে গেছে)। আসলে এই মামলা থেকে যে পারিবারিক অসম্মান, কেচ্ছাকেলেঙ্কারির সূচনা সেটাই এক্ষেত্রে বড় হয়ে দাঁড়ায়। শাসকের চোখে একজন সমকামী বা দুশ্চরিত্র যত না গুরুতর অপরাধী, সমাজ ও পরিবারের চোখে তার কোনও ক্ষমা নেই।

সমাজ ও লোকচক্ষুর কড়া নজরে চলে আসাটাই তা হলে লিওনার্দোকে সর্বাধিক বেদনা দিয়েছিল। বাজারে, পথেঘাটে, গির্জাতে, ফ্লোরেন্সের প্লাজায় এই মুখরোচক আলোচনা চলেছিল— ছোট শহরে যা হয়। নিজের জন্য নয়, কাছের লোকেদের জন্যই তখন হয়তো

লিওনার্দো বিব্রত; হয়তো মায়েস্ত্রো ভেরোক্কিওর দুর্নাম, তাঁর নির্বিরোধী কাকা ফ্রান্সেস্কো এবং সর্বোপরি তাঁর জাঁদরেল, প্রতিপত্তিময় আইনজ্ঞ পিতা সের পিয়েরো। তাঁর মায়ের প্রতি এবং লিওনার্দোর প্রতি সের পিয়েরোর ঔদার্য ও প্রেম যে খুব একটা স্বর্গীয় ছিল না তা বলাই বাহুল্য।

এই মামলার ব্যাপারে সের পিয়েরোর মতামত বা ভূমিকা কী ছিল তা বোঝা দুষ্কর। নিজের সামাজিক ও পেশাগত অবস্থান দিয়ে তিনি ছেলের পিঠ বাঁচাতেই পারেন। কিন্তু নিজের পুত্রের অপকীর্তিতে তাঁর মানসম্মান যে ধুলোয় লুটিয়ে যাবার ভয় ছিল এবং তাতে যে তাঁর সাথে তাঁর পুত্রের মধ্যে কোনও অশান্তি, অতি অসুখকর মুখোমুখি যুদ্ধ হয়ে থাকতে পারে, আমাদের কল্পনা করে নিতে একটুও কষ্ট হয় না।

নিজের (অজ্ঞাতেই?) নানা লেখায় এইরকম এক অসুখী পিতাপুত্রের সম্পর্ক বার বার উল্লেখ করেন লিওনার্দো। এক পশুপাখির পরিচয়গ্রন্থ বা 'বেস্তিয়ের' রচনা করেন তিনি ১৪৯৩-তে, লম্বার্দিতে। 'এইচ' নামাঙ্কিত ছোট্ট এক নোটবইতে। তাতে পাচ্ছি (মন্তব্য নিষ্প্রয়োজন):

"*ঈর্ষা* । বাজপাখিরা যখন দেখে তাদের সন্তানেরা বাসার ভেতরে বসে ঈষৎ স্থূলাকৃতি হয়ে উঠেছে, তারা ঠোঁট দিয়ে তাদের পিঠে ঠোকরায় এবং খেতে দেওয়া বন্ধ করে দেয়।"[১৪১]

"*দুঃখ* । দুঃখ হল সেই কাক, যে তার নবজাতকদের সাদা লোম দেখে বেদনার্ত হয়ে দূরে সরে যায়, ও ক্ষুব্ধ চিৎকারে তাদের ত্যাগ করে। যতক্ষণ না কালো পালকের দেখা পায়, শিশুদের খেতে দেয় না।"[১৪২]

"*ইগল* । ইগল বৃদ্ধ হলে এত উপর দিয়ে ওড়ে যে তাদের পালক পুড়ে যায়। তখন প্রকৃতির কৃপায় তারা জলের গভীরে ডুব দিয়ে তাদের যৌবন ফিরে পায়। কিন্তু ছোট ইগলেরা সূর্যের আলো সহ্য করতে পারে না তাদের মতো, সেই দোষে তাদের খাদ্য থেকে বঞ্চিত করে তারা..."[১৪৩]

ক্ষমতাশালী সের পিয়েরোর প্রতি লিওনার্দোর মনোভাবের খানিকটা আঁচ এখান থেকে পাওয়া সম্ভব। তিনি আরও লেখেন: "*পাট্রিজ/ঘুঘু* । মেয়ে পাখিটি পুরুষ হয়, এবং ভুলে যায় নারীত্ব কীরকম! ঈর্ষাকাতরভাবে অন্য পাখিদের ডিম চুরি করে তাকে তা দেয়। কিন্তু শিশুগুলি তাদের আসল মায়ের কাছেই ফিরে যায়।"[১৪৪]

লিওনার্দো যেন সত্যিকার সাহায্য ও আশ্রয়ের জন্য তাঁর আপন জননী কাতেরিনার কাছেই বারবার ফিরে গেছেন। সিংহ ও সিংহিনির কথা বলতে গিয়ে তিনি বলেছেন পুরুষ সিংহটি ভয়ংকর এক পশু, শুধু "ভয় পায় ফাঁকা রথের ঘর্ঘরকে আর মোরগের চিৎকারকে"[১৪৫] (দুটিই দুর্নাম ও কুৎসার প্রতীক; "এদের দেখলে সিংহ আশ্চর্যভাবে ভয়ে গুটিয়ে যায় ও নিজের মুখ ঢেকে ফেলে") অন্যদিকে সিংহিনি তার শিশুকে বাঁচাবার জন্য নিজের প্রাণও দিতে পারে।[১৪৬]

অন্যত্র বলেন: "গায়ক গোল্ডফিঞ্চ পাখি তার শিশুদের খাঁচায় আবদ্ধ দেখলে তাদের জন্য বিষ নিয়ে যায়। বন্দিদশার চেয়ে মৃত্যু শ্রেয়।"[১৪৭]

শান্তি । "বীভার জানে তার অণ্ডকোষ ডাক্তারের কাজে লাগে। তাই শিকারের সময়ে

যদি পালাতে না পারে, তবে নিজেই নিজের অণ্ডকোষ দাঁতে কামড়ে ছিঁড়ে ফেলে শত্রুকে দিয়ে দেয় শান্তিরক্ষার্থে।”[১৪৮] এ কি তাঁর নিজের শান্তিপ্রিয়তাব অনুষঙ্গ?

যে মুহূর্তে লিওনার্দো জীবনে সাফল্যের মুখ দেখতে শুরু করেছেন, যে মুহূর্তে উচ্চবিত্ত সমাজে বন্ধুবান্ধব থাকায় গর্ব হচ্ছে তাঁর (মেদিচিদের আত্মীয় তোর্নাবুয়োনির সাথে যেমন), তখনই এই ঘটনায় নিজের পিতার চোখে ছোট হয়ে যান তিনি, পরিত্যক্ত হন। আর নিজেকে অনুশোচনায় দগ্ধ করেন, শাস্তি দেন নিজেই।

এ থেকে কি কখনও মুক্তি পেয়েছিলেন তিনি? 'দুরূহ দোষাবলি' *(Des vices difficiles á eutirper)* নামক এক তালিকা তিনি প্রস্তুত করেন। সেখানে তিনি উল্লেখ করেন না কারও নাম, বা বলেন না কোনও দোষের কথা। কেবল লেখেন: "কারওর দোষের কথা বললে কেউ আমার কথা বিশ্বাস তো করবেই না, উলটে সেই ব্যক্তির সাথে আমার শত্রুতা হয়ে যাবে। হয়তো যে দোষের কথা আমি বলছি তা নেহাতই অবান্তর অন্যদের চোখে— সামান্য কারও কারও কাছেই তা অসহ্য। এমন অনেকেরই হয়, নিজের পিতার সঙ্গে ঘৃণার সম্পর্ক, নিজের বন্ধুদের হারানোর কারণ হয়ে দাঁড়ায় তাঁদের কোনও ত্রুটির কথা খোলাখুলি বলা। এমনকী বিপরীত কোনও সদ্‌গুণের প্রকাশ বা কোনও মানবিক উপদেশাবলিও তাঁরা গ্রহণ করতে পারেন না।”[১৪৯]

আসলে এসব লেখাকে বহুভাবে ব্যাখ্যা করা যায়। লিওনার্দো সরাসরি কিছুই বলেন না। নোটবইয়ের বিচ্ছিন্ন লেখা থেকে তাঁর ব্যক্তিগত জীবনের যে আভাসটুকু পাই তা থেকে কোনও নির্দিষ্ট যৌক্তিক শৃঙ্খলে বাঁধা কাহিনি পাওয়া দুষ্কর। এ যেন অনেকটা ফ্রি অ্যাসোসিয়েশন বা মুক্তচিন্তার রচনা— লেভি-স্ট্রোস-এর ভাষা ধার করলে একরকমের 'বন্য' চিন্তাপদ্ধতি। আমরা এই টুকরো অংশগুলি জোড়া দিতে চেষ্টা করছি এবং তাঁর জীবনকে জানবার চেষ্টা করছি, এইমাত্র।

আমার এই পদ্ধতি এক আদিম, পর্যবেক্ষণসিদ্ধ পদ্ধতি। কিন্তু কাজে আসে। যদি কেউ এই নীতিটি মেনে নেন, তবে এই ধরনের একটি গল্প খাড়া করা যায়: সের পিয়েরো তাঁর পুত্রের প্রতি কোনও মমতা বোধ করতেন না। তাঁর 'এইচ' নামাঙ্কিত পাণ্ডুলিপির সেই ইগল, কাক বা বাজপাখির মতো তাঁকে 'খাদ্য থেকে বঞ্চিত' করেছিলেন। অর্থাৎ একটা সময়ে তাঁর মাসোহারা বন্ধ করে দেন। যে মুহূর্তে লিওনার্দো তাঁর পিতার চোখে উজ্জ্বল হয়ে উঠতে চাইছেন সে মুহূর্তে তাঁর নজরে তিনি স্খলিত হন। সম্ভবত ওই মামলার সময়েই বহুদিন পর্যন্ত তাই লিওনার্দোর কাছে এক বৃদ্ধের মুখ ফিরে আসত। ক্ষমতাময়, শুষ্ক, কঠোর এবং উলটোদিকের এক তরুণ কিশোরের কোমল মুখের প্রতি অসহিষ্ণু এক বৃদ্ধের মুখ।

(তাঁর ওই পাণ্ডুলিপিতেই আছে, "দুর্নামের চেয়ে ভয়াবহ আর কিছুই নেই। দুর্নাম আবার আসে দোষ থেকে।") নিজের দোষগুলি বর্জন করতে না পেরে, তাদের কেবলমাত্র ঘৃণা করে, লিওনার্দো চেষ্টা করেছিলেন বিপদমুক্তির জন্য প্রয়োজনীয় 'ভয়'-কে[১৫০] আশ্রয় করবার, পলায়নকে, লুকিয়ে থাকাকে, আশ্রয় করবার। এভাবেই হয়তো বেদনার হাত এড়াতেন তিনি। কারণ লিখেছেন, "যে ভয়ে ভয়ে পথ চলে না, তার পদে পদে আঘাতের

আশঙ্কা আছে, এবং তাকে অনুশোচনা করতেই হবে।" অথবা "যে বিপদের ভয়ে সাবধানে পথ চলে, তাকে কখনও বিপদে পড়তে হয় না।"[১৫১]

লিওনার্দো নিজে বাঁ হাতি, কিন্তু তিনি দু' হাতেই লিখতে পারতেন। এবং ডানদিক থেকে বাঁদিকেও লিখতে শিখেছিলেন, যাতে আয়নায় তা পড়তে পারা যায় (যখন তিনি তাঁর স্কেচগুলিতে শেডিং করতেন, তাঁর দাগগুলিও যেত ডানদিক থেকে বাঁদিকে— ডানহাতি শিল্পীদের বৈপরীত্যে।) হয়তো কোনও তৎপর কর্তৃপক্ষের পুলিশি অনুসন্ধানের অবাস্তব ভয়েই লেখার সময়ে এই সাবধানতা অবলম্বন করতেন তিনি—হয়তো বা তাঁর বৈজ্ঞানিক কিছু গবেষণার কাজকে গোপন রাখার জন্য তাঁর এই প্রচেষ্টা। আসলে গোপনীয়তার প্রবণতা ছিল সর্বত্রই— তাঁর লেখাতেও। বাক্যগুলিতে শব্দের খেলা, ধাঁধা, ঘুরিয়ে বলা, প্রতীকের সাহায্যে বলার চেষ্টার ভেতরে।

লিওনার্দোর কাছে প্রতিটি বস্তুর ভেতরে— শিল্পে ও দৈনন্দিন জীবনে— একটা অনুভবের জায়গা ছিল প্রধান। সর্বত্রই তিনি গোপনচারী— 'রাত্রির অন্ধকারকে সঙ্গী করে' তাঁর কাজ। এক জায়গায় তিনি একটিমাত্র বাক্য লেখেন— "যদি তোমার কাছে স্বাধীনতা মূল্যবান হয়, তবে বোলো না যে আমার মুখাবয়ব কোনও প্রেমকে বন্দি করে আড়ালে রেখেছে।"[১৫২] এই একই গোপনীয়তা বোধ থেকেই হয়তো তাঁর দীর্ঘ শ্মশ্রুর আড়ালে নিজের সুন্দর মুখ ঢাকা, যেন বা ঢেকে ফেলছেন তিনি এক কুৎসিত ক্ষতচিহ্ন, উপরোষ্ঠের বিকৃতি।

পাঁচ

আমি বিষণ্ণ

"যদি তুমি একা থাকো, একমাত্র তবেই নিজেকে পাবে।"

—লিওনার্দো

লোরঁ দে মেদিচি কুড়ি বছর বয়সে ফ্লোরেন্সের দায়িত্বভার গ্রহণ করেন। কবিতা গান উৎসবে শিকারে ছিল যাঁর মন, তাঁকে অতি তরুণ বয়সেই নিতে হয় শহর পরিচালনার ভার। শহর থেকে দূরে কারেজ্জি, মুগেল্লো বা পোজ্জিয়ো আ সাইয়ানোর বাগানবাড়ির ফূর্তিময় জীবন শেষ করে, সম্পত্তির, ধনমানের রক্ষণাবেক্ষণে রত হলেন তিনি। রাষ্ট্রীয় ক্ষমতার অংশভাক না হলে সেই সময়ের ফ্লোরেন্সে ধনীদের জীবন খুব স্বস্তির ছিল না।[২]

সপ্তাহান্তে গাঁয়ের বাড়িতে ফিরে গিয়ে আলস্যে ও ব্যসনে দিন কাটাতে পছন্দ করতেন সে যুগের মহাজন, চর্মব্যবসায়ী, বস্ত্রব্যবসায়ী এবং চিকিৎসককুল। নব্য মধ্যবিত্তের ওইটুকুই স্বপ্ন। পিতামহ আন্তোনিও বা কাকা ফ্রান্সেস্কোর জীবনের মন্দগতি প্রবাহের প্রতি ঈর্ষাবশেই হয়তো, নিজের শহুরে ব্যতিব্যস্ত জীবনের এক টিপ্পনী লিওনার্দো রেখে গেছেন তাঁর লেখা এক ছোট্ট কাহিনিতে, আলবের্তির 'লাপিদ' *(Lapides)*-এর অনুকরণে। "একটি পাথরের টুকরো ছিল সাতরঙা ফুলেদের মাঝে মাঠের মধ্যের এক টিলায়। পাশেই এক পাথুরে পথ। দেখে তার মনে হল, আমিও কেন পাথরদের সাথেই থাকি না? উদ্ভিদদের মধ্যে কেন কাল কাটাই। এই ভেবে সে নিজের স্বগোত্রীয়দের সাথে থাকবে বলে টিলা থেকে গড়িয়ে নেমে পথের উপরে গিয়ে থামল। এরপর রথের চাকায়, ঘোড়াদের খুরের তলায় এবং পথিকদের পায়ে নিয়ত আহত হতে হতে তার মহা দুর্দশা হল। কাদা এবং পশুদের বিষ্ঠায় মাখামাখি হতে হতে মাঝে মাঝেই তখন তার মনে হত যে স্থান সে ছেড়ে এসেছে সেখানেই ফিরে যায়। সেই শান্তি ও সুখের নীড়ে আর সে ফিরে যেতে পারে না। ঠিক এমনই অবস্থা হয় তাদের, যারা শান্ত ও একাকী জীবন ছেড়ে শহরে এসে বাস করে, কপট ও শঠেদের মধ্যে।"[৩]

লোরঁ দে মেদিচির পক্ষেও শান্ত জীবন সম্ভব ছিল না। পার্শ্ববর্তী মিলান ও নেপলস্ রাজ্যের সাথে সন্ধি স্থাপন করা, রক্তক্ষয়ী যুদ্ধ এড়ানোর চেষ্টা, আর দু'-তিনটি বিদ্রোহী সামন্তকে প্রতিহত করার কূটকৌশল অবলম্বন— এসব কাজে তাঁকে নেতৃত্ব দিতে হয়।

তাঁর লেখায় লিওনার্দো বিশেষ কিছু না জানালেও, সেসময়ের ইতালির রাজনৈতিক জীবনের উত্তালতা এবং অস্থিরতা সুবিদিত। ছোট এক উপদ্বীপ ইতালির ভেতরেই যেন এক উপমহাদেশ। পাঁচটি মূল শক্তি— ফ্লোরেন্স, ভেনিস, মিলান, রোম ও নেপলস। এ ছাড়া সামন্ত রাজ্য ফেররারে, উরবিনো, জেনেস, সিয়েন, মানতু। প্রতিটি ছোট রাজ্যের ভেতরে আবার একাধিক পরস্পরবিরোধী শক্তির সংগ্রাম চলে। যুবক লোরঁ দে মেদিচি রাজ্যভার গ্রহণ করবার সময়েই জানতেন, তাঁর ওপরে লক্ষ রাখা হচ্ছে— তাঁর বিন্দুমাত্র দুর্বলতা বা ভুল চাল প্রতিপক্ষের দিক থেকে মারণ আঘাত ডেকে আনবে।

১৪৬৯-র ডিসেম্বর মাসে তাঁর পিতার মৃত্যু। পরের এপ্রিলেই ফ্লোরেন্সের অধীন শহর প্রাতো অধিকার করে তস্কানির ক্ষমতাদখলের চেষ্টা করে একদল ষড়যন্ত্রকারী— এবং ব্যর্থ হয়। আঠেরোজন ষড়যন্ত্রকারীর মুণ্ডচ্ছেদ হয়, বাকিদের ক্ষমা করেন লোরঁ। রাজ্য চালনায় অনভিজ্ঞতা সত্ত্বেও এতে প্রমাণিত হল, তাঁর দুরদৃষ্টি ও সৎ সাহস।

কয়েক মাস পরে যখন তুর্কিরা গ্রিস জয় করে, লোরঁ ক্রুসেডের আয়োজনে অংশগ্রহণে অসম্মতি জানালেন স্বয়ং পোপকে। ধর্মের উপরে তিনি স্থান দিলেন ফ্লোরেন্সের ফলন্ত বাণিজ্যকে। একই সাথে নানা প্রশাসনিক পরিবর্তন আনলেন, পারিবারিক ব্যাবসাকে সুস্থিত করলেন। হিসেবপত্র টাকাকড়ির ব্যাপারে তাঁর লিয়ঁ, দ্যাভিনিয়ঁ, ভেনিস ও নেপলসের ভাই-ভাতিজাদের খুশি রাখলেন। উঁচুদরের রাজনীতিজ্ঞ হয়ে উঠলেন তিনি।

১৪৭১-এ তিনি অ্যালাম বা ফটকিরির খনিগুলোর একাধিপত্য বা মোনোপলি অর্জন করলেন। সেসময়ে এই অ্যালুমিনিয়াম ও হাইড্রেটেড পটাশিয়ামের সালফেট লবণটি, প্রায় এ যুগের পেট্রোলের মতো পরিগণিত: বস্ত্রের রং ছোপানোর কাজে অনিবার্য এর প্রয়োজনীয়তা। ইতালির মূল ব্যবসা তখন বস্ত্রেই।

ফ্লোরেন্সের অনুগত অঞ্চল ভোলতেরায় ফটকিরির এক খনি আবিষ্কৃত হয়। স্বভাবতই খননকাজের অধিকার নিয়ে ঘটে ওঠে এক বিবাদ। একদল খনিটি অধিকার করে। পোদেস্তা বা শাসক প্রতিভূটি বিতাড়িত হন। মেদিচি বলেন, যুদ্ধ হোক। অবশ্যই রক্ষীবাহিনীকে 'শাস্তি দান' করার জন্য পাঠানো হয়। বারো হাজার ফ্লোরেন্সীয় সৈন্য নিয়ে উরবিনোর ডিউক ফ্রেদেরিক দা মন্তেফেলত্রো বিদ্রোহীদের দমন করেন। ১৮ জুন ১৪৭২, ভোলতেরায় আগুন ছড়ায়। রক্তবন্যা বয়। নারী ও বৃদ্ধেরাও অব্যাহতি পায় না সেই ধ্বংসলীলা থেকে।[৪] লোরঁ দে মেদিচি কঠোরভাবে সমালোচিত হন। লোরঁর খুবই অপছন্দের এই ঘটনা, কারণ তাঁর প্রার্থিত ছিল, তাঁর বন্ধু সোদেরিনিকে তিনি একবার যেমন বলেছিলেন, "স্থূল যুদ্ধজয়ের তুলনায় এক সূক্ষ্ম সন্ধি।"[৫]

তথাপি এ ঘটনায় তাঁর দিকের কঠোরতাই আঞ্চলিক গোষ্ঠীতে তাঁর আধিপত্য প্রতিষ্ঠা করে। তিনি শ্রদ্ধার্হ হয়ে ওঠেন এই শক্তিপ্রদর্শনের মাধ্যমেই। কিছুদিন শান্তি চলে। রোমান সম্রাটদের মতো শিল্প ও দর্শনীয় বস্তুতে সমৃদ্ধ করেন তিনি ফ্লোরেন্সকে। ষড়যন্ত্র খুব বেশি হয় না। বিদেশনীতিতে মিত্রতা তৈরি হয়, মিত্রতা ভাঙে— ভেনিসের সাথে, নেপলসের বিরুদ্ধে, সিয়েনের বিরুদ্ধে, রোমের বিরুদ্ধে। রোম তাঁর কাছ থেকে চার্চের টাকাপয়সার দায়িত্বভার কেড়ে নেয়, ফটকিরির মোনোপলি কেড়ে নেয়, দায়িত্ব অর্পণ করে ফ্লোরেন্সের আর এক মহাজন পরিবার পাৎসিকে।

স্বাভাবিক প্রতিশোধ: লোরঁ একজন পাৎসি পরিবারভুক্তকে বন্দি করেন দেশদ্রোহিতার দায়ে। আর একজনকে উত্তরাধিকার সংক্রান্ত বিবাদের কোনও বিশ্রী ঘটনার পরে বিচারে ক্ষমতাচ্যুত করেন। পাৎসিরাও তাঁদের শোধ তুলতে পোপ ও সিয়েনের রাজার সমর্থন নিয়ে শক্তিবৃদ্ধি করতে শুরু করেন। মেদিচিকে একেবারেই ক্ষমতাচ্যুত করার উচ্চাকাঙ্ক্ষী স্বপ্ন দেখেন পাৎসি।

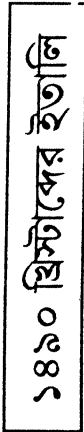
২৬ এপ্রিল ১৪৭৮। লোরঁ ও তাঁর ভাই জুলিয়াঁ স্যান্তমারি-দে-লা-ফ্ল্যর গির্জাতে

উপাসনার জন্য গেছেন। শেষের ঘণ্টা বাজতেই পরিকল্পিতভাবে ষড়যন্ত্রকারী কয়েকজন আবির্ভূত হয়— অস্ত্রশস্ত্র বেরিয়ে আসে জামার ভেতর থেকে। জুলিয়াঁ নিহত হন। লোরাঁ কণ্ঠদেশে আহত হন। কিন্তু আত্মরক্ষা করে ব্রোঞ্জের দরজার আড়ালে সাক্রিস্তি বা পার্শ্বগৃহে লুকিয়ে পড়েন। কয়েকজন বন্ধুর সাহায্যে ভিয়া লার্জার প্রাসাদে ফিরে আসেন। কবি আঞ্জ পলিসিয়াঁ এই বন্ধুদের মধ্যে ছিলেন। শহরে ছড়িয়ে পরে এই খবর। ধ্বনি ওঠে 'পাল্লে'![৮] মেদিচির বিরুদ্ধে গণ-অভ্যুত্থান তো ঘটেই না, উলটে তাঁর পক্ষ নিয়েই সমস্ত জনগণ তাড়া করে ষড়যন্ত্রের নায়কদের— তাদের মধ্যে কয়েকজন পাদরিও ছিলেন। তাদের বাড়ি অব্দি ধাওয়া করে তাদের পাকড়াও করে ন্যায়ভবনের জানালায় ফাঁসিতে ঝোলায় তারা। অন্যদের ক্ষতবিক্ষত, শূলবিদ্ধ, অত্যাচার জর্জরিত দেহ এখানে ওখানে পড়ে থাকে। এই মারণ অভিযান চলে আরও কয়েকদিন। প্রায় একশো জনের মৃত্যুদণ্ড দেন শহরের বিচারক। পাৎসি পরিবারের নাম, তাঁদের প্রতীক ব্যবহার নিষিদ্ধ হয়। রাষ্ট্রের সংহতি নষ্টকারী পাৎসিদের শাস্তিকে জনতার চোখে তুলে ধরার জন্য সেসময়ে যা প্রায়শই হত— এক জনবহুল স্থানের দেওয়ালে ছবি এঁকে এই 'শাস্তিদানের' স্মৃতিকে উজ্জীবিত রাখা হবে ঠিক হয়। প্রতীকীভাবে এই ছবিটিকে জনগণ শাস্তি দিতে পারেন যখন তখন। ষড়যন্ত্রীপক্ষের মনে ভয় সৃষ্টি করে রাখাও আর এক উদ্দেশ্য।

সের পিয়েরোর বাড়ির ঠিক দু' পা দূরে বারগেল্লোর প্রাসাদের সম্মুখভাগে এই চিত্রায়ণ হয়। ১৪৩৪ নাগাদ ঠিক এমনই একটি ছবি এঁকেছিলেন আন্দ্রেয়া দেল কাস্তাইনো। জনৈক আলবিৎসি ও তার চেলাদের হেঁটমুণ্ড ঊর্ধ্বপদ হয়ে ঝুলে থাকবার এই চিত্রের খাতিরেই তাঁর উপাধি জোটে 'ঝুলন্তদের' আন্দ্রেয়া। পাৎসির শাস্তির ছবি আঁকার বরাত অবশ্য লিওনার্দো পাননি, পেয়েছিলেন বত্তিচেল্লি, যাঁর জনপ্রিয়তা ছিল দা ভিঞ্চির চেয়ে বেশি। হয়তো এই কাজটি না পাবার কারণ সেসময়েই লোরাঁ দে মেদিচির জীবনরক্ষার জন্য ঈশ্বরকে ধন্যবাদ দেবার জন্য[৭] যে মোমের তৈরি মানপত্রটি তৈরি হয়, সেটির কাজ পেয়েছিলেন ভেরোক্কিও এবং তাতে লিওনার্দোও সহায়তা করেছিলেন।

সদ্যই তখন 'বসন্ত' *(Printemps)* নামক বিশাল প্রতীকচিত্রটি এঁকে উঠেছেন বত্তিচেল্লি। তিনি কীভাবে এই শাস্তিচিত্রটি আঁকলেন তা আমাদের জানা নেই। চল্লিশ স্বর্ণমুদ্রার বিনিময়ে অঙ্কিত এই ফ্রেস্কোটি ধ্বংস হয়ে যায় ১৪৯৪-তে।[৮] যে সময়ে মেদিচিরাও বিতাড়িত হন ফ্লোরেন্স থেকে। তবে লিওনার্দোর আঁকা একটি স্কেচ বায়োনের বোনা সংগ্রহালয়ে রক্ষিত আছে। তা থেকে কলমের আঁচড়ে করা একটি নির্মম চিত্র পাই, যা ১৪৭৯-এ রচিত।[৯]

একজন ষড়যন্ত্রকারী বেরনার্দো দি বান্দিনি বারোনচেল্লি গির্জার ভেতরে লুকিয়ে ছিলেন, জুলিয়াঁ দে মেদিচিকে হত্যা করার পর। পরে ঘোড়ায় চেপে তুর্কির দিকে (অধুনা তুরস্ক) পলায়ন করে দেশের সীমানা পার হয়ে। কিন্তু পুরাতন কনস্তান্তিনোপল তাঁকে আশ্রয় দেয়নি। লোরাঁ যে-কোনও মূল্যে তাঁকে ফেরত চেয়েছিলেন এবং আর্থিক সম্বন্ধটা মেদিচিদের সাথে কনস্তান্তিনোপলের ভালই ছিল। ফলে এঁকে বন্দি করা হয়, এবং ১৪৭৯-র ডিসেম্বরে ফাঁসিতে লটকানো হয়। এই ফাঁসির দৃশ্যটি ছবিতে স্মরণীয় করে রাখবার বরাত লিওনার্দোই পেয়ে থাকবেন। স্কেচে তিনি হুবহু যা দেখেছেন, আঁকেন। এমনকী ভবিষ্যতে রং ভরাবার

১৪৯০ খ্রিস্টাব্দের ইতালি

সুবিধার জন্য তলায় মার্জিনে নোট করে রাখেন— "ছোট টুপি বাদামি রঙের, কালো সার্জের আঙরাখা, ভেস্ট কালো, কোট নীল, ভেতরে নেকড়ের লোমের লাইনিং দেওয়া; কলারে লাল কালো ভেলভেটের পটি লাগানো; বেরনার্দো দি বান্দিনো বারোনচেল্লি; কালো জুতো।

কাগজের তলার দিকে মাথাটির আর একটি স্কেচ পাই। তাতে স্পষ্ট করে চোয়ালের সাথে গলার জোড়ের কৌণিক সন্ধিটি আঁকা। কিন্তু দুঃখের বিষয় এ ছবির দায়িত্বও লিওনার্দো পেলেন না। কারণ আমরা বান্দিনির[১০] পায়ের নীচে লাগানো এপিটাফটিতে যে ছবি পাই তা সাধারণ মানের এবং এটি লিওনার্দোর আঁকা বলে কোথাও পাওয়া যায় না।

লোরঁ দে মেদিচি এরপর একটি যুদ্ধের সময়ে পোপ চতুর্থ সিকস্তের সাথে এক সম্মুখ বিরোধিতায় চলে আসেন। পোপের ভাইপোকে তিনি বন্দি করেছিলেন। লোরঁ একাই অসম সাহসিকতার পরিচয় দিয়ে শত্রুর সাথে মোকাবিলায় নামলেন। পোপের সবচেয়ে বড় মিত্র ও অনুগত, নেপলসের রাজা ফেররান্তে-কে নিজের দিকে টেনে এনে জয়ী হয়ে ফিরলেন। তাঁর নাম হয়ে উঠল 'লোরঁ ল্য মানিফিক' বা 'অসামান্য লোরঁ'।

'৭০-এর দশকের দ্বিতীয়ার্ধে লিওনার্দো পুরোপুরি শিল্পের কাজে আত্মনিয়োগ করেছেন। যেন পুংমৈথুনের সেই অপবাদকে মুছে ফেলতেই এই মনোযোগ। লিয়ঁ ব্লোয় বলেছেন, এমন অনেক বেদনাময় ঘটনা ঘটে জীবনে, যা অন্যদিকে আমাদের উপকার করে।

ওই ঘটনার আগে তিনি কী কী এঁকেছিলেন? 'খ্রিস্টের দীক্ষা' *(Baptême du Christ)* নামক ছবির ওই দেবদূতটি ছাড়া? ফ্লোরেন্সের বিখ্যাত স্বর্গদূত জেব্রায়েলের মাতা মেরির কাছে সমাচার প্রচারের দৃশ্যটির কথাই মনে পড়ে। ১৪৭৪ থেকে ১৪৭৫-এর ভেতরে আঁকা ছবিতে না আছে তারিখ না আছে সই। যেমনটা লিওনার্দোর কোনও কাজেই নেই। ছবি আঁকার জন্য যেসব চুক্তি তিনি সই করেছেন সেগুলির সাথেও এটিকে সম্পর্কিত করা যায় না। অর্থাৎ, এ কাজটির জন্যও তাঁর আতলিয়েরের নামেই বরাত এসেছিল (হয়তো এজন্যেই কাজের ভেতরকার কিছু অংশ সমমানের নয়)। ফ্লোরেন্সের অফিসে এটি রাখা হয় ১৮৬৭ সালে। তাঁর আগে এই ছবিটি ছিল মন্তে অলিভেতোর কনভেন্টে। সেসময়ে বলা হত এটি ঘিরলন্দাইয়োর রচনা। কেউ কেউ এতে ভেরোক্কিওর হাতও দেখতে পেয়েছেন। সবার বিরুদ্ধে গিয়ে রাস্কিনই প্রথম এটিকে লিওনার্দোর কাজ বলে প্রতিষ্ঠা দেন— "আত্মসচেতন লিওনার্দোর একটি অতি বিশুদ্ধ ও বিশ্বস্ত কাজ এটি। অত্যন্ত অনুধাবনযোগ্য ছবি। যে পণ্ডিতেরা এ নিয়ে সন্দেহ করেন, তাঁরা... তাঁরা কী, তাতে কিছু আসে যায় না।" ১৯০৭-এ এই সূক্ষ্ম বিচারের যথাযথতা প্রমাণিত হল, যখন বার্তাবহনকারী স্বর্গদূতের জামার আস্তিনটির কলমে আঁকা স্কেচ খুঁজে পাওয়া গেল।[১১] তবে অন্য কোনও প্রমাণ নেই, নেই কোনও তারিখের ভিত্তি।

এই 'সুসমাচার প্রচার' *(Annonciation)* ছবিটিকে যদি 'খ্রিস্টের দীক্ষা'র সাথে তুলনা করা যায়, অথবা ভেরোক্কিওর আতলিয়েরের অন্য ছবির সাথে, তা হলেই বোঝা যাবে, লিওনার্দো ইতিমধ্যেই কতখানি এগিয়ে নিয়ে গেছেন চিত্রকলাকে। স্পষ্টতই, এক ধাপ পেরিয়ে গেছে ছবিটি। মায়েস্ত্রো আন্দ্রেয়ার প্রভাব এখনও বোঝা যায়— বিশেষত কুমারী

মাতার দীর্ঘ আঙুলগুলির এক মুদ্রাদোষ দেখে। ছবির মধ্যভাগের পূজাবেদির তলদেশেও পিয়ের দে মেদিচির সার্কোফেগাসের ভেরোক্কিওকৃত অলংকরণের হুবহু নকল পাই। যদিও সম্পূর্ণ ক্রুটিমুক্ত নয় ছবিটি, পারস্পেকটিভ বা আনুপাতিকতায় কিছু কিছু সমস্যা আছে (পাঠমঞ্চের স্তর এবং তার উপরে ন্যস্ত হাতের স্তর আলাদা)। তবু, সব মিলিয়ে, এতকালের সময়ের ছাপে ক্ষতিগ্রস্ত হয়েও ছবিটিতে এমন এক নরম পেলব সমগ্রতা আছে— গভীরতা ও আলোকময়তা আছে— সব মিলিয়ে এমন এক আবহ আছে যা ওই সময়ের তুলনায় অনেকটাই এগিয়ে, অনেকটাই মৌলিক। এক পরিণত হাতের টান যেন এ ছবি থেকেই বোঝা যাচ্ছে। শিল্পীর অধীত 'বিজ্ঞান'-এর স্পর্শ পাচ্ছি সম্মুখভাগের লতাগুল্মকে চিত্রণে— একেবারেই এক উদ্ভিদবিদের হাতের কাজ। আর পাচ্ছি দেবদূতের ডানায়। সচরাচর অঙ্কিত দেবদূতদের ডানাগুলিকে দেখলে মনে হয় পিঠের সঙ্গে অস্বস্তিকরভাবে আঠা দিয়ে জুড়ে দেওয়া, যেন নাটকের এক সাজ। এক্ষেত্রে কিন্তু এই ডানাতে লিওনার্দো দিতে চেয়েছেন বাস্তবতার স্পর্শ— সত্যিকারের এক পাখির থেকে ধার করেছেন ডানাদুটি। মানুষ ও পশু দুইয়ের অ্যানাটমি বা শারীরসংস্থানের সম্যক পরিচিতিসহই, দেবদূতের কাঁধের হাড় থেকেই যেন জন্ম নেয় ডানাদুটি— অচ্ছেদ্য অংশ হয়ে দাঁড়ায়। প্রাকৃতিক যুক্তি অনুসরণ করেই তারা বাদামি রঙের, সঠিক আকৃতির। কোনও বৈসাদৃশ্য নেই। যেন উড়ানের জন্য একেবারেই সঠিক এক প্রত্যঙ্গ। এই যে মনোযোগী বাস্তববাদিতা, (সে সময়ে যা প্রচণ্ডভাবে নতুন, যদি ফ্রা অ্যাঞ্জেলিকো বা লিপ্পি অথবা পিয়েরো দেল্লা ফ্রান্সেস্কারই ছবির দেবদূতের ডানাগুলির কথা ভাবি— একেবারেই আকাশে ওড়ার পক্ষে উপযুক্ত নয়)— এ প্রায় খানিকটা যেন ধর্মবিশ্বাসে আঘাত করার চেষ্টা বলে প্রতিভাত হতেই পারে। শিগগিরি এই ছবিটিতে 'টাচ' করার ছলে কোনও ধর্মান্ধ শিল্পী হয়তো রং লেপে ডানাদুটিকে করে দেবেন প্রথানুগামী। যে হাতের ক্রুর টানে পশ্চাৎপটের দুটি গাছকেও অ-প্রাকৃতিক করে তোলা হয়েছে।[১২]

কিন্তু এই ছবিটি ছাড়া তাঁর মামলার ঘটনার আগের আর কোনও ছবিই পাই না। জানি না এ ছবির পেছনে কতগুলি বছর খরচ হয়েছিল তার। লুভ্র-এ রক্ষিত আর একটি ছোট ও সুন্দর 'সুসমাচার প্রচার' দৃশ্য আছে[১৩]— প্রায় অফিস-এ রাখা ছবিটির মতোই। এ ছবিটি একদা ঘিরলন্দাইয়োর নামে ও কিছু সময় দা ভিঞ্চির নামেও চলেছিল। কিন্তু এটি লিওনার্দোর হতে পারে না। এটি আঁকা টেম্পেরায়— তেলরঙে নয় (এবং সম্ভবত কোনও ডানহাতি চিত্রকরের হাতের কাজ)। ইদানীং এটি লোরেনৎসো দি ক্রেদির কাজ বলে অনুমান করা হয়। ১৪৭৮ থেকে ১৪৮৫-র মধ্যে কাজটি লিওনার্দোর অনুসরণে ও ভেরোক্কিওর তত্ত্বাবধানে অঙ্কিত হয়।

১৪৭৭-এ মায়েস্ত্রো আন্দ্রেয়া একটি কাজের বরাত পান। ফ্লোরেন্সের থেকে, চল্লিশ কিলোমিটার দূরে পিস্তোইয়ার একটি চকে কার্দিনাল নিক্কোলো ফোর্তেগুয়েরির স্মৃতিসৌধ। এই সুযোগে স্থানীয় আধিকারিকবৃন্দ তাঁকে বায়না দেন শিশু যিশুসহ কুমারী মাতার একটি ছবি আঁকার— দু'দিকে সন্ত জঁ বাপ্‌তিস্ত ও সন্ত দোনা দারেৎসোর মূর্তিসহ। বিশাল এক ফ্রেম চিত্র হবে এটি— আনুষঙ্গিক প্যানেলসহ। প্রার্থনাপীঠে রাখা হবে ছবিটি। ১৪৭৮-এর তাঁর এক নোট থেকে জানি, লিওনার্দো যান সেখানে।[১৪] বলাবাহুল্য সদ্য মামলার কেচ্ছার

পরে শহর থেকে দূরে যেতে তাঁর আপত্তি থাকার কথা নয়। পিস্তোইয়াতে তিনি কতদিন ছিলেন আমরা জানি না। 'পিস্তোইয়ার মাদোনা' *(Madone de Pistoia)* ছবিতে কিন্তু লিওনার্দোর সূক্ষ্ম টানটোনের কিছুই চোখে পড়ে না। মনে হয়, বেশিরভাগ অংশের কাজ করেছিলেন তাঁরই প্রশিক্ষিত তরুণ শিল্পী লোরেনৎসো দি ক্রেদি। লোরেনৎসোর সরু তুলির শুষ্ক আঁচড় আমরা ছবিটিতে পাই।

আমি এর মধ্যে ইঙ্গিত পাই লিওনার্দোর এক উত্তরণেরই। আর তিনি গুরু ভেরোক্কিওর গৃহীত অর্ডারের গোষ্ঠীবদ্ধ কাজে আগ্রহী নন— বরঞ্চ নিজস্ব কাজেই তাঁর আগ্রহ। হয়তো দি ক্রেদি এখন থেকে গুরুর প্রধান সহকারীর ভূমিকায়।

'সুসমাচার প্রচার' *(Annonciation)* ছবিটি ছাড়া আরও কয়েকটি সম্ভাব্য স্কেচ পাই লিওনার্দোর এ সময়কার। ফোর্তেগুয়েরির মনুমেন্টের একটি পোড়ামাটির কাজ (লুভ্র-এ রক্ষিত) তাঁর হবার সম্ভাবনা আছে। এতে দেখানো হচ্ছে একটি দেবদূত (খুবই প্রথানুগ) খ্রিস্ট বা মেরি মাতাকে প্রণাম জানাচ্ছেন।[১৫] সম্ভবত ভেরোক্কিওর অধীনে এটিই তাঁর শেষ কাজ।

মনে হয় জীবনের এক মোড়ে এসে তিনি দাঁড়িয়েছেন। পঁচিশ বছর বয়সে তাঁর আশা আকাঙ্ক্ষার ভার চেপে বসেছে, বাস্তবের রুক্ষতায় ঘটেছে মোহভঙ্গ। এখন আর 'প্রতিশ্রুতিময়' শিল্পী হয়ে বসে থাকাটা সম্মানের নয়। অথচ তাঁর হাত খালি, তিনি এখনও সম্পূর্ণভাবে 'নিজস্ব কোনও কাজ' করে উঠতে পারেননি। কেলেঙ্কারিতে ছাড়া আর কিছুতে তাঁর খ্যাতিলাভ হয়নি। তাঁর বয়সে মাসাচ্চিও জীবনের প্রধান কাজগুলি শেষ করে ফেলেছিলেন। হঠাৎ তিনি অনুভব করেন, সময় বয়ে যাচ্ছে।

'সময়ের চেয়ে দ্রুত কিছুই বয়ে যায় না' এক নোটে তিনি লেখেন।[১৬]

লোরেনৎসো দি ক্রেদি ধীরে ধীরে আতলিয়েরে তাঁর স্থানটি নিয়েছেন। তিনি আর অপরিহার্য নন। তাই নিজেকে সরিয়ে নিতে পারেন এখন নির্দ্বিধায়। এ এক ধীর দূরত্ব রচনার প্রক্রিয়া। আচমকা কোনওকিছু করে ফেলার লোক তিনি নন। তাঁর আর্থিক অবস্থাও গুরুগৃহ থেকে আলাদা হয়ে যাবার মতো নয়। পিতৃপ্রতিম ভেরোক্কিওর ছত্রছায়ায় আরও কিছুদিন তিনি থাকবেন। অন্তত গুরুর স্নেহ থেকে তিনি বঞ্চিত নন। স্মর্তব্য: ভেরোক্কিওকেও একদা খুনের দায়ে পড়তে হয়েছিল। পাথর ছোড়ার ঘটনায় আকস্মিক যে মৃত্যুটি ঘটে— তার ছাপ শিল্পীর মনে এতটাই বসে যায় যে পরে তাঁর ডেভিড মূর্তি রচনার সময়ে তিনি গলিয়াথকে মারার জন্য ডেভিডের হাতে প্রথাগতভাবে গুলতি ও পাথরের টুকরো না দিয়ে, তরবারি বসিয়ে দিয়েছিলেন। সুতরাং ভেরোক্কিও তাঁর শিষ্যকে বুঝতেন, তাঁর আশীর্বাদ নিশ্চয় ছিল শিষ্যের উপরে: যেদিন স্বমহিমায় সাধারণ্যে আত্মপ্রকাশ করতে চেয়েছিলেন লিওনার্দো।

অত্যন্ত উত্তাসময় আবির্ভাব অনেক দেখা যায়। লিওনার্দোর শুরুটা ভুল। মুহূর্তটি নির্বাচনে ত্রুটি ছিল। ফ্লোরেন্স তখন পোপের নিষেধাজ্ঞার মুখোমুখি— যুদ্ধ আর আর্থিক মন্দার সামনে। ঠিক গির্জা ও প্রাসাদে ছবি ও অলংকরণের স্বাচ্ছন্দ্য তখন শহরটির নেই।

প্রথম ব্যক্তিগত বরাতটি তিনি পান সরকারের কাছ থেকে। ১৪৭৮-এর পয়লা জানুয়ারি

লিখিতভাবে সন্ত বের্নার্দের নামাঙ্কিত চ্যাপেলের প্রার্থনাস্থলের জন্য একটি ছবি আঁকার বরাত পেলেন মায়েস্ত্রো লিওনার্দো দা ভিঞ্চি। সেই বছরের ১৬ মার্চ পঁচিশ ফ্লোরিনের এক সম্মান দক্ষিণার অগ্রিম পেলেন তিনি। মন্দ আয় নয়। কিন্তু এক অজানা কারণে সেখানেই থেমে গেল কথাবার্তা। লিওনার্দো চুক্তিটি পূরণ করলেন না। হয়তো খুব অহেতুক নয় আমার মতে। কারণ এর আগেই নিষ্ফল এক প্রয়াসে এই একই বরাত পিয়েরো পোল্লাইউয়োলোকে দেওয়া হয়েছিল। দা ভিঞ্চি ছেড়ে দেবার পরে ঘিরলন্দাইয়ো কাজটি পেলেন— কিন্তু তিনিও সেটিকে ত্যাগ করলেন একইভাবে। সাত বছর পরে ফিলিপিনো লিপ্পি ভালভাবে কাজটি শেষ করেন। অনামা গাদ্দিয়ানোর লেখাতে পাই, এই ছবিটি আঁকা হয় দা ভিঞ্চির স্কেচকে অনুসরণ করেই।[১৭]

জুলাইতে পাৎসির ফাঁসির ছবির বরাত পান বত্তিচেল্লি। এই বছরের শেষের দিকে লিওনার্দো আবার কাজ পেলেন। (বছরটি অশুভ: রাজনৈতিক সমস্যা ছাড়াও, বন্যা এবং প্লেগে আক্রান্ত হয় ফ্লোরেন্সনগরী)। তাঁর নোটবইয়ের একটি পাতার কোনায় পাচ্ছি "কুমারী মেরির দুটি ছবি শুরু করেছি।"[১৮] কারা বরাত দিয়েছেন, বা কোথায় কাজটি হচ্ছে, একথা অবশ্য আমরা জানতে পারি না।

এই দুই মাতার একটি সম্ভবত 'বেনোয়া মাদোনা' *(Madone Benois)*। দা ভিঞ্চির প্রতিটি ক্যানভাসই কোনও-না-কোনও কাহিনিতে উল্লিখিত হয়েছে। শতাব্দী পেরিয়েও তাদের অনুসরণ করা যায়। কিন্তু এটির কোনও ইতিহাস নেই। উনবিংশ শতকের গোড়ায় তাতার জাতির দেশ আস্ত্রাখানে হঠাৎ ছবিটি আবিষ্কৃত হয়। এক ইতালীয় ভ্রাম্যমাণ সংগীতকারের বিক্রয়যোগ্য জিনিসপত্রের ভেতরে ছবিটি পাওয়া যায়। বিক্রি হয় জনৈক শ্রীযুক্ত সাপোজনিকভ-এর কাছে। এঁর নাতনি রুশ শিল্পী লেয়ঁ বেনোয়াকে বিবাহ করেছিলেন। তাঁরই নামে নামাঙ্কিত হয় তাই ছবিটি। ১৯১৪ সালে লেনিনগ্রাদের এরমিতাজ সংগ্রহালয়ে ছবিটি দান করেন বেনোয়া।[১৯]

ইতালি থেকে ভোলগার মোহনা পর্যন্ত এই দীর্ঘ সফরে দারুণভাবে ক্ষতিগ্রস্ত ছবিটি। উপরন্তু গোড়ায় লিওনার্দো যে ছবি আঁকেন কাঠের পীঠিকায়, তাকে ক্যানভাসে তুলে আনার চেষ্টাও কোনও উপকার করেনি। উদ্ধার সংস্কারের কাজটির অসাফল্যের কারণে ছবিটি কোনও নারীর মুখ নেই আর: এক নারী অবয়বের ছায়ামাত্র হয়ে দাঁড়িয়েছে। বেরেনসনের ঈষৎ দুষ্টু বর্ণনায় ছবির নারীটির 'কেশহীন কপাল, ফোলা গাল, দন্তহীন হাসি, চটচটে দৃষ্টি ও বলিরেখাময় কণ্ঠদেশ'-এর কথা পাই![২০] মোটাদাগের বার্নিশের তলায় আসলে লুপ্ত হয়েছিল কুমারী মাতার দাঁত। আর লিওনার্দোর রীতির সাথে বিপ্রতীপ ধারায় বার বার রং করায় চামড়াটি হয়ে উঠেছিল পুরু ও কদর্য।

অনেক চেষ্টাতেও ছবিটি পুনরুদ্ধার করা সম্ভব হয়নি। যদিও এর ঐতিহাসিক গুরুত্ব অপরিসীম। এই ছবিটির আগেকার কুমারী মাতার সমস্ত চিত্রেই মেরি মা এক আধ্যাত্মিক প্রতীক— সত্যিই স্বর্গীয় কিন্তু তার ফলেই খুব শুষ্ক, আড়ষ্ট, ফোটোগ্রাফের জন্য 'পোজ দেওয়া' মডেলদের মতো। ফিলিপ্পো লিপ্পি ইতিমধ্যেই মাদোনাকে চেষ্টা করেছেন পাদপীঠ থেকে নামিয়ে আনতে— পুণ্য আবহ থেকে বার করে, এক ধর্মবিশ্বাসের বস্তুর থেকে

নারীতে রূপান্তরিত করতে চেষ্টা করেছেন। চেনা পরিবেশে নারীকে স্থাপন করতে চেয়েছেন। কোয়াত্রোচেন্তোর শেষ দিকের শিল্পের প্রবণতা এটাই। কিন্তু তা 'বেনোয়া মাদোনা'র চেয়ে খুব দূরে যায় না কখনওই। ঐশ্বরিক রহস্যকে লিওনার্দো প্রতীকায়িত করেছেন মাতৃত্বস্নেহের সৌন্দর্য দিয়ে। যেন রোজই নব নব রূপে ভাস্বর হয় এই বাৎসল্যপ্রেম। এক ঘরোয়া দৃশ্যে অনূদিত হয় তা— তরুণী মায়ের স্বাভাবিক সাধারণ সৌন্দর্য এবং শিশুর সাথে খেলার দৃশ্যে। শিশুটির একটি ফুল ভাললাগে— সে সেটি ধরবার জন্য উদ্‌গ্রীব হয়। মা তার ঝুঁকে পড়া ও তার গম্ভীর উদগ্রতা দেখে মজা পান। এ যেন দু'জনের মধ্যেকার খেলা। বাইরের দর্শকের উপস্থিতি এখানে নেই। তাই মা ও শিশু কারও দৃষ্টিই দর্শকের দিকে নয়। শিল্পীর উপস্থিতি সম্বন্ধেও যেন তাঁরা অসচেতন। কার্লো পেদ্রেত্তি দেখিয়েছেন কীভাবে শিল্পী ও একই সাথে কবি লিওনার্দো পেরেছেন এক 'কাহিনি তৈরি করতে— বিশাল এক ভাবকে প্রকাশ করার জন্য।'[২১] এই নতুন তত্ত্বটা 'বেনোয়া মাদোনা' *(Madone Benois)* আবিষ্কার করল— হুবহু দৃশ্যায়নের মধ্য দিয়ে কোনও চিন্তাকে প্রকাশ করার চাইতে একটি 'কাহিনি' (ফিকশান) বা প্রতীকের মাধ্যমে বোঝানো। লিওনার্দো, মাদোনাকে সোনাদানা, মর্মরের সিংহাসন, স্তম্ভ, বাদনরত দেবদূত ইত্যাদি সম্পদ-বৈভবের চিহ্ন, রাজকীয় সৌন্দর্য থেকে বিচ্যুত করলেন। উলটোদিকে তাঁকে মূর্ত করলেন এক সুকুমারবৃত্তির সাদাসিধে বহিঃপ্রকাশে। ধর্মবোধ থেকে বিচ্যুত না হয়েই এই হৃদয়গ্রাহী চিত্রটি রচিত হল। মাথার চারপাশে দিব্যজ্যোতির্বলয় রচনা করার বদলে, মাতৃমূর্তির দিব্যতা তিনি প্রকাশ করলেন একটি আবেগের চিত্রায়ণে। সমস্ত 'কাহিনি' বা ফিকশনই দাঁড়িয়ে থাকে আবেগের উপরে— আর আবেগকে উদ্দীপ্তও করে তা। কিন্তু তাঁর যুগে ছবিটি তেমন সঠিক মূল্যায়ন পেয়েছিল কিনা, আমাদের সন্দেহ হয়। কারণ তা ছিল সময়ের চেয়ে অনেকটাই এগিয়ে। আমরা বরঞ্চ অন্য শিল্পীদের অনুকরণপ্রবণতা থেকে বুঝে নিতে পারি ছবিটির সার্থকতা। লোরেনৎসো দি ক্রেদি থেকে শুরু করে রাফায়েল পর্যন্ত গোটা একটি প্রজন্মের শিল্পীরাই এই নব্য রূপের মাদোনাকে তাঁদের রচনায় পুনরাবিষ্কার করেছেন।[২২]

"... কুমারী মেরির দুটি ছবি... " তাঁর নোটে তো তাই বলা ছিল।

এই দ্বিতীয় কুমারীমাতাকে খুঁজে নেওয়া অত্যন্ত কঠিন। 'বিড়ালসহ কুমারী' *(Vierge au chat)* নামক ছবিটি হতে পারে। মূল পেন্টিংটি লুপ্ত। আমাদের হাতে পৌঁছেছে শুধু একটি স্কেচ। আর কিছু প্রস্তুতিমূলক স্টাডি[২৩] (এটিও 'বেনোয়া মাদোনা'র ধারা অনুসরণ করেছে। শুধু ফুলের বদলে এখানে রয়েছে একটি বিড়াল।) কেউ কেউ এই দ্বিতীয় মাদোনাকে চিহ্নিত করেন 'কার্নেশনসহ মাদোনা' *(Madone á l'oeillet)* নামক মিউনিখের চিত্রশালায় রাখা ছবিটি বলে।[২৪] এই ছবিটির সংরক্ষণ বা পুনরুদ্ধারের চেষ্টা আগের ছবিটির চাইতেও বেশি দুর্দশাজনক হয়েছে। ব্যক্তিগতভাবে আমার মনে হয় না এ ছবি সত্যিই লিওনার্দোর অঙ্কিত। ছবিটির সামগ্রিক পরিকল্পনা হয়তো খুবই লিওনার্দো-সুলভ: যেমন নীল পাহাড়শ্রেণি, একটি স্বচ্ছ ফুলদানি এবং কুমারীর গম্ভীর পোশাক। কিন্তু শূন্যদৃষ্টিতে চেয়ে থাকা মোটা শিশুটি তাকিয়াতে যেভাবে নড়বড়ে হয়ে ঠেস দিয়েছে— তা ঠিক মানানসই

নয়। বা দুটি চরিত্রের আড়ষ্ট ভাব এবং বস্ত্রাদির জটিল ভাঁজ? একইসাথে ছবিটি ভেরোক্কিও ও লোরেনৎসো দি ক্রেদির কথা মনে করায়। হয়তো ছবিটি ভেরোক্কিও কর্মশালার একটি যৌথ কাজ ছিল।

এইসব প্রথমযুগের পেন্টিং থেকেই দা ভিঞ্চির খ্যাতির সূত্রপাত। নিশ্চয়ই এসময়ে আরও কাজের বরাত তিনি পেতে থাকেন আমরা ধরে নেব। এবং সম্ভবত গুরু ভেরোক্কিওর বত্তেগা ছেড়ে নিজের মাথা গোঁজার একটি ঠাঁই করে নেন তিনি। ১৪৭৯ সালের (যেবছর সের পিয়েরোর দ্বিতীয় বৈধ পুত্রের জন্ম) মধ্যে তিনি একটি নিজস্ব বাসভবনে থাকতে শুরু করেছেন বলে আমরা জানি— আর খুব একটা কিছু না জানলেও। তাঁর স্বাধীন জীবনের পথে সাহায্য করেছে এমন আর একটি কাজ নিঃসন্দেহে পোর্তুগালের রাজার জন্য প্রস্তুত একটি 'তাপিসেরি' বা টেপেস্ট্রি প্যানেলের স্কেচ বা খসড়া: 'বহিষ্কারের মুহূর্তে স্বর্গে আদম ও ইভ' *(Adam et Eve au paradis, au moment du péché)*। ভাসারি এর একাংশের বর্ণনা দিয়েছেন এইভাবে: সাদা সিসে দিয়ে হাইলাইট করা একরঙা ছবিতে লিওনার্দো আঁকলেন নানারূপ লতাগুল্মাদি ও পশুপাখি। এত যত্ন করে ও স্বাভাবিকভাবে অন্য কোনও গুণীই হয়তো এ দৃশ্য আঁকতে সক্ষম হতেন না। ডুমুর গাছের ডাল ও পাতাগুলি এত ভালবাসা দিয়ে অঙ্কিত হয়েছিল, এতটাই সূক্ষ্মতায় যে আমরা মুগ্ধ হয়ে পড়ি। একটি পাম গাছও আছে। তার কাণ্ডের প্রতিটি আঁশ যে অসামান্য শিল্পে অঙ্কিত, যে লিওনার্দোর ধৈর্য ও গুণের সম্যক পরিচয় তা দেয়।

এই খসড়া থেকে কাপড়ে সুচ-সুতোয় তুলে টেপেস্ট্রি তৈরির কাজটি কোনও অজ্ঞাত কারণে আর ঘটে ওঠেনি। কাজটি হবার কথা ছিল ফ্ল্যান্ডার্স-এ রেশম ও সোনার জরিতে। ফলত খসড়াটিও থেকে যায় ফ্লোরেন্সেই। অনামা গাদ্দিয়ানোর রচনাতেও একটি লাইন বর্ণনা আছে এ ছবির। ভাসারি ষোড়শ শতকের মধ্যভাগে আঁকাটি দেখেন মেদিচি পরিবারের এক ওত্তাভিয়ানো দে মেদিচির গৃহে। এরপরে কী ঘটে আমাদের জানা নেই। লিওনার্দোর বহু ছবির মতোই এটিও লুপ্ত হয়েছে।

এই একই সময়ের রচনা সম্ভবত 'জিনেভ্রা বেঞ্চির প্রতিকৃতি' *(Potrait de Ginevra Benci)* ছবিটি। (১৯৬৭-তে ছবিটি ওয়াশিংটনের ন্যাশনাল গ্যালারিতে আসে, রেকর্ড পরিমাণ মূল্যে, দশ লাখ ডলারের বিনিময়ে, এটি ক্রীত হয় ভিয়েনার লিয়েখ্টেনস্টাইনের সংগ্রহ থেকে। আমেরিকায় লিওনার্দোর এই একটিমাত্র ছবিই আছে।)[২৫] ভিঞ্চির ছবিগুলির প্রায় সবক'টিরই ভাগ্য মন্দ। কোনও এক অজ্ঞাত সময়ে এই ছবিটির নীচের অংশ থেকে কুড়ি সেন্টিমিটার ফিতের মতো কেটে বাদ হয়ে গিয়েছিল। ফলত একটি অপ্রথাগত আকারে পৌঁছেছে ক্যানভাসটি। প্যানেলের পেছনে একটি জুনিপার গাছের ডালের ছবি আছে। পাম ও লরেলের মালা দিয়ে ঘেরা। লেখা আছে 'সৌন্দর্য ঘিরে আছে পুণ্যকে' *(Virtutem forma decorat)*। এই বৃত্তাকার মালাটির তলার একটা অংশ উধাও। এই বৃত্তটি সম্পূর্ণ করলে দেখা যাবে, ক্লাসিকাল ফর্মাটের ছবির ৩×৪ অনুপাতের দৈর্ঘ্য-প্রস্থ এসে যাচ্ছে। আনন্দের কথা অন্যত্র এই পেন্টিংটির জন্য তৈরি একটি স্টাডি বা খসড়াও পাওয়া গিয়েছে যা থেকে বুঝতে পারা যায় তলার কাটা অংশটিতে মডেলের হাতদুটি থেকে থাকবে। স্টাডিটি গোলাপি

কাগজে রুপোলি রঙে আঁকা। এই পৃষ্ঠাটি উইন্ডসরে সংরক্ষিত আছে।[২৬]

আসল ছবিতে সম্ভবত ডানহাতের আঙুলগুলি কর্সলেটের লেস নিয়ে খেলা করছে (যদিও জামাটির গলদেশের ওপরে চড়ছে পরবর্তী রঙের পরত)। হয়তো হাতে একটি ফুলও আছে। ছবিটিকে এইভাবে পুনর্নির্মাণ করলে আমরা পাব 'লা জোকন্দ' (মোনালিসা) ছবির এক পূর্বসূরিকে। এটি এক বৈপ্লবিক ফর্মুলার উদ্বোধক চিত্র। এর আগে কোনও প্রতিকৃতিতে হাত উপস্থিত থাকত না (শুধু আবক্ষ প্রতিকৃতি এবং নারীমূর্তিতে পার্শ্ব প্রতিকৃতিতে আবক্ষ দেখানো হত)। অবশ্য প্রকৃতপক্ষে এই রীতির শুরু করেন ভেরোক্কিও। বার্গেল্লো মিউজিয়ামে রাখা তাঁর *Dame au bouquet de violettes* বা 'ভায়োলেটগুচ্ছ সহ নারী' মর্মরমূর্তিতে এ ফর্মুলা পাই। কিন্তু লিওনার্দো তাকে প্রথম পেন্টিং-এ প্রয়োগ করলেন। তাঁর প্রকাশ-ইচ্ছাকে খুব ভালভাবে উপস্থাপিত করতে পারেন তিনি এর মাধ্যমে। (এরপর বত্তিচেল্লি এ ধারা গ্রহণ করেন, 'অফিসে' রক্ষিত তাঁর *Jeune homme a la medaille* বা 'মেডেলের তরুণ' চিত্রে)[২৭]।

এখানেও 'কাহিনি' বয়ন— একইসাথে যা চোখে দৃশ্যমান তাকে ছবিতে তুলে আনা।[২৮] একটি নম্র লাজুক ভঙ্গিকে তুলে এনে তাকে উলটোপিঠে বর্ণিত ওই 'ভের্তো' বা পুণ্যের প্রতীক করার জন্যই এই হাতদুটি আঁকা। (কেন হাতদুটিকে কেটে ফেলা হল তা অবশ্য বোঝা যায় না। হয়তো শেষ হয়নি রচনার কাজ, বা কোনও দুর্ঘটনায় এতটাই ক্ষতিগ্রস্ত হয়েছিল অংশটি যে তাকে আর পুনরুদ্ধার করা সম্ভব ছিল না।)

'জিনেভ্রা' নামটির প্রতীক হিসেবেই উলটোদিকে জুনিপার (ইতালিয়ানে 'জিনেপ্রো') বৃক্ষের ডালটি উপস্থিত। জিনেভ্রা ছিলেন এক অতি ধনী মহাজন আমেরিগো দে' বেঞ্চির কন্যা। ১৪৭৪-এ এঁর বিবাহ হয় জনৈক লুইগি দি বেরনার্দো নিক্কোলিনির সাথে। নিজে তিনি ছিলেন কবি। আবার বহু পদ্যে তাঁকে নিয়ে স্তুতি আছে, যার জন্য তিনি কম বিখ্যাত ছিলেন না। লোরঁ দে মেদিচির দুটি সনেটে তাঁর সৌন্দর্যের কথা যত না আছে তারও চেয়ে বেশি করে আছে কোনও এক ভেনিসীয় রাজদূতের প্রেমের আহ্বানে জিনেভ্রার সাড়া না দেওয়ায় লোরঁ-র কৃতজ্ঞতাবোধ। এইসব কাহিনিকেই হয়তো লিওনার্দো তাঁর আঙুলের ভাষার মধ্যে বুনে দিতে চেয়েছিলেন। নিশ্চয়ই আরও অনেক কিছুকেই এ ছবিতে তিনি প্রকাশ করতে চেয়েছেন।

প্রতিকৃতিটির পেছনে যে দৃশ্যপট রচিত হয়েছিল তার ছায়া যেন নারীমূর্তিটির দুটি চোখের দৃষ্টিকে জটিল করেছে, সমৃদ্ধ করেছে। জুনিপার গাছের কাঁটার মতো পত্রাবলি সূর্যাস্তময় আকাশ— আলোকিত ও ছায়াচ্ছন্ন অংশগুলি, এবং একটি নদী বা দিঘির জলে তার ছায়াপাত এবং সুন্দর নীলাভতা— সমগ্র দৃশ্যপটটিই সূক্ষ্মাতিসূক্ষ্ম ডিটেলিং-এ ঋদ্ধ। সম্মুখভাগের নারীটি শুধু যে পিছনের ওই দৃশ্যপট থেকে বিচ্ছিন্নভাবে নদীপর্বতের দিকে পিঠ ফিরিয়ে রয়েছে, তা নয়। নারীটি তাঁর সমস্ত প্রতিবেশের ভেতরে অভ্যন্তরীণ আকুতিকে ছড়িয়ে দিয়েছেন। যেন এক মাকড়শা তার জালের কেন্দ্রে আসীন— এমনই ভাবে গোপন নিঃসরণের মতো নানা অর্থে পূর্ণ এক প্রতিবেশ সৃষ্টি করে এই প্রতিকৃতিটি। চাপা ঠোঁট, বিষণ্ণ দৃষ্টি, মর্মরের মতো শ্বেত কপাল— গোটা মুখাবয়ব যে কথা চেপে রাখে, তাই প্রকাশ পায়

জিনেভ্রা বেঞ্চির প্রতিকৃতি। ন্যাশনাল গ্যালারি, ওয়াশিংটন।

'লা চেন' (নৈশভোজ)। সান্তা মারিয়া দেল্লে গ্রাৎসিয়ে মঠ, মিলান।

পেছনের নিসর্গ দৃশ্যে। এই যে প্রতিকৃতিতে মূর্তি বা ফিগার ও নিসর্গদৃশ্যের সম্মেলন— এ এক নতুন, শক্তিশালী উদ্ভাবন। এর আগে পর্যন্ত সম্ভবত ফ্রেস্কোর ঘরানা মেনে, প্রতিটি বস্তু ছবিতে নিবেশিত হত বিচ্ছিন্নভাবে। ছবির উপাদানগুলির চিন্তন হত আলাদা আলাদা করে— প্রতিটি ব্যক্তি বা বস্তুর মূর্তির চারপাশে থাকত স্পষ্ট ভেদরেখা। পশ্চাৎপট থেকে ফিগারদের সম্পূর্ণ পৃথক রাখা হত। লিওনার্দো এই ভেদরেখা মুছে দিলেন— জায়গায় জায়গায় ফর্ম ফেটে বেরিয়ে পড়ল বস্তু। কনট্যুর বা পরিধিরেখা উধাও হয়ে গেল— এবং ফিগারের পোশাক ও নিসর্গের ছায়াবৃত অংশ গিয়ে মিলিত হল এক অন্ধকারে— প্রায় কালোর কাছাকাছি। যে কালো এক নতুন, সম্পূর্ণ অদৃষ্টপূর্ব কালো। আঁদ্রে মালরো তার 'শিল্পের মনস্তত্ত্ব' *(la Psychologie de l'art)* গ্রন্থে লিখেছিলেন লিওনার্দো সৃষ্টি করেন 'এমন এক স্থান অবকাশ যা ইউরোপে এর আগে দেখা যায়নি— যে স্পেসে শুধু দেহেরা ঠাঁই পায় না— চরিত্রেরাও ঢুকে পড়ে, এমনকী দর্শকও— যা ক্রমশ বিশালত্বের দিকে চলে যায়।' লিওনার্দো 'স্ফুমাতো'র (শেডিং, রঙের পরত; আক্ষরিক অর্থে বাষ্পীভূত) নিকটবর্তী হন। যে 'স্ফুমাতো' তিনি 'লা জোকন্দ'-এ ব্যবহার করেছিলেন। শিগগির তিনি আলো নিয়েও সেইসব কাজকর্ম করবেন— যা এখানে কেবল ছায়ার জন্য করেছেন।

অনামা গাদ্দিয়ানো লেখেন: "জিনেভ্রা দা'মেরিগো বেঞ্চির প্রতিকৃতি তিনি এতটাই স্বাভাবিক করে, নিখুঁত করে এঁকেছিলেন যে তা আর প্রতিকৃতি বলে মনে হয় না, মনে হয় জিনেভ্রা স্বয়ং।" ছবিটির অনেকগুলি দ্যোতনা উপস্থিত। প্রথমত, জুনিপারের কণ্টকিত পাতা— এবং দিনশেষের জলে তার ছায়া— এক মানসিক অবস্থার প্রতিরূপ। সমান্তরালে এই ব্যক্তির প্রতিকৃতিটি নিখুঁত এক প্রতিকৃতি হয়েও, একজন নারীর প্রতিকৃতি। 'নারী' শব্দটি এখানে স্থূল অক্ষরে লিখিত হবে। আবার একইসাথে এটি প্রকাশ করে তার রচনাকারকেও— লিওনার্দোর সমগ্রটাকে প্রকাশ করে এটি।

অনেকে লিওনার্দোকে নিন্দা করেন এই বলে যে তাঁর শিল্প অতি মেধাবী ও চিন্তাশীল, কৃপণ ও শীতল। অত্যন্ত বিমূর্ত, প্রায় বীজগণিতের এক সমীকরণের মতো। 'অশ্রুবিন্দু, প্রেমের সংগীতময়তা এসবের অভাব খুঁজে পান' আঁদ্রে সুয়ারেজ।[২৯] যেন ছবিগুলিতে সম্পূর্ণ মানুষটি বাস করে না, শুধু তার আত্মাকে খুঁজে পাওয়া যায়। আমার মতে এ শুধু আপাতদৃষ্টির অনুভব। একে ভেঙে ভেতরে যাবার চেষ্টা করতে হবে— সমাধান বার করতে হবে এই গুপ্তভাষার। আসলে লিওনার্দোর সন্ধান সেই 'বিশুদ্ধ আবেগে'র। যে আবেগ, প্লাতো বলেছিলেন, আছে অন্য কোনও পৃথিবীতে। এক মূল আবেগের থেকেই তার ছায়ায় এ মরজগতের ছোট ছোট নানা আবেগের সৃষ্টি— প্রেম, বেদনা, ধর্মবোধ, সৌন্দর্য...। দু'রকমের স্রষ্টা আছেন এই জগতে। একদল সব কিছু খুলে বলেন, দুঃখ আনন্দ কামনা-বেদনা সবই তাঁদের ক্যানভাসে উন্মুক্ত হয়। অন্য স্রষ্টা, যিনি অধিক দুর্লভ, সবটা বলবার বদলে ইঙ্গিত দিয়েই ছেড়ে দেন। প্রথমজনেরা নিজেদের পথ খোলসা করে বলেন। দ্বিতীয়জনরা একটি শব্দও খরচ করেন না— তাঁদের কাজ (বা তাঁদের গড়ে তোলা 'কাহিনি' বা 'ফিকশন') থেকে বুঝে নিতে হয় পথ। ছায়াচ্ছন্ন আকাশের পটভূমিতে ফ্যাকাশে মুখের জিনেভ্রা বেঞ্চির পর পরই আর একটি ছবি (১৪৮০ বা ৮১? কোনও তথ্য বা নথি পাই না)

বেদনাবিদ্ধ এক মূর্তি 'সাধু সন্ত জেরোম' *(Saint Jérôme ermite)*— এটিও লিওনার্দোর 'ছদ্মবেশী আত্মপ্রতিকৃতি'র নমুনা। এক বিশালকায় পুরুষ— নগ্ন, শীর্ণ, হাঁটু গেড়ে একটি গুহার মুখে আসীন— যেন কোনও ক্রুশকাঠের সম্মুখে বসা। একটি সিংহ তাঁর দিকে তাকিয়ে আছে।

এই অসম্পূর্ণ ছবিটির ইতিহাস 'বেনোয়া মাদোনা' ছবিটির চেয়ে কোনও অংশে কম রোমাঞ্চকর ও বিস্ময়কর নয়। ছবিটি কোথা থেকে এল, কে এর বরাত দিয়েছিলেন— এগুলি কিছুই জানা যায় না। প্রায় 'অনস্তিত্ব' থেকে এর আচমকা আবির্ভাব— ঊনবিংশ শতকের শুরুতে। প্রথম নেপোলিয়নের কাকা কার্দিনাল ফেস্ক একদিন রোমের পথে ভ্রমণ করতে করতে একটি টুকিটাকি জিনিসের দোকানে দেখতে পেলেন একটি ছোট আলমারি। আলমারির দরজাটি তাঁর নেহাতই অদ্ভুত মনে হওয়ায় খুঁটিয়ে দেখলেন। চিনলেন এটিকে রনেশাঁস যুগের একটি পেন্টিং বলে। এই সেই সন্ত জেরোমের চিত্রটি। আলমারির দরজার মাপে আনার জন্য ছবিতে জেরোমের মাথাটি কেটে বাদ দেওয়া হয়েছিল। কার্দিনাল ছবিটি কেনেন, এবং খুঁজতে শুরু করেন ছবিটির কেটে বাদ দেওয়া অংশ। মাসের পর মাস ওই অঞ্চলেই খুঁজতে খুঁজতে শেষে ওটা পাওয়া যায় এক মুচির দোকানে। ওই টুকরোটা তাঁর বেঞ্চিতে ইস্ক্রুপ দিয়ে আঁটা ছিল। দুটি অংশ জুড়ে, ক্ষতবিক্ষত ছবিটিকে মোটা বার্নিশে মুড়ে, পুনরুদ্ধৃত ও সংরক্ষিত ছবিটি এরপর ভাটিকানে স্থান পায় ১৮৪৫ সালে। উৎসাহী কার্দিনালের মৃত্যুর ছ' বছর পরে।[৩৩]

সন্ত জেরোম বাস করেছেন কিছুকাল রোমে, তারপর গ'ল প্রদেশে এবং সিরিয়ার চালসিস মরুভূমিতে। শেষে তিনি বেথলেহেম-এ স্থায়ী হন। বাইবেলের টীকা করা ও শোধন করে লাতিনে অনুবাদের কাজটি তাঁরই করা। উপকথায় আছে (যা সন্ত জেরাসিমের সাথে গুলিয়ে ফেলা হয়) তিনি একটি সিংহের পায়ের থেকে কাঁটা তুলে দিয়েছিলেন বলে সিংহটি তাঁর বশ্যতা নেয়। প্রায় সব ছবিতেই সন্ত জেরোমকে দেখানো হয়েছে বিদ্বান ও একটি একক কক্ষে আবদ্ধ (যেমন কারপাচ্চিও, আন্তোনেল্লো দে মেসিনের কাজে), আর নয়তো বিচ্ছিন্ন একক সাধুর জীবনে (যেমন কসমে তুরা)। লিওনার্দো দ্বিতীয় পন্থা নিয়েছেন, স্পষ্টতই। বয়স বোঝা যায় না এ মূর্তির। চোখদুটি কোটরগত। অত্যন্ত শীর্ণ। দৈব এক দৈন্য সারা মুখে। নিজের বুকে একটি পাথর দিয়ে আঘাত করছেন। প্রার্থনার বেদনাকে ভেঙেছে সিংহের রক্তাভ চেহারা। বেনোয়া মাদোনায় কুমারী মায়ের দৃষ্টি ছিল শিশুর দিকে, এবং শিশুর দৃষ্টি ছিল ফুলের দিকে নিবদ্ধ। এই ছবিটিতে তেমনই এক জিগজ্যাগ বা তেরছা চাউনির খেলা। পশুটি দেখছে সন্তকে। সন্ত তাকিয়ে আছেন অদৃশ্য ঈশ্বরের দিকে। দর্শক উহ্য। ফলত দর্শকের মনে হবে তিনি অনাহূতভাবে এক অন্তরঙ্গ দৃশ্যের ভেতরে ঢুকে পড়েছেন।

লিওনার্দো আবার এক নিখুঁত শারীরসংস্থানের জ্ঞান প্রমাণ করলেন এ ছবিতে। এত পুরনো ও ক্ষতবিক্ষত হলেও, ছবিটিতে স্পষ্ট বোঝা যায় সাধুর শরীরের প্রতিটি পেশি ও তন্তু। এবং তাঁর সিংহটি সম্ভবত চিত্রকলার ইতিহাসের প্রথম বাস্তবতাময় সিংহ। সত্যিকার সিংহ দেখেই আঁকা, নিঃসন্দেহে। মেদিচিদের একটি পশুশালা ছিল, ওই সময়ের উপদ্বীপ অঞ্চলের অনেক রাজপরিবারের মতোই (মিশরের কোনও দূতের উপহার একটি জিরাফও তাঁদের ছিল)।

পশুটির লেজের স্পর্ধিত ও সুন্দর বক্রতা আর তার বিপরীতে আত্ম-পীড়নে বেদনার্ত সন্তের চেহারা— এবং পাথরে আবৃত অন্ধকারাচ্ছন্ন গর্ত। সবচেয়ে সুন্দর সন্তের ঠোঁটের তীব্র আকুতিময় ভঙ্গিমাটি। বহু পরে, কারাভাজের প্রসঙ্গে, বলা হয়েছিল 'চিৎকারের কবিতা'। সেই কবিতারই আরও নাটকীয় ও মর্মন্তুদ স্বর খুঁজে পাই এই 'সন্ত জেরোম' চিত্রে। সে শতাব্দীর সর্বাধিক বিষণ্ণ চিত্র এটি।

লিওনার্দো 'বিষণ্ণ-হতাশকে কেমন করে আঁকতে হয়' *(Comment représentér un désespére)* শিরোনাম দিয়ে তাঁর নোটবইয়ের একটি লেখায় লিখেছিলেন— "হতাশের হাতে একটি ছোরা দাও— নিজের হাতে সে নিজের পোশাক ছিঁড়বে— এবং নিজের ক্ষতকেও খুঁড়বে।"[৩১] আত্ম-অনুশোচনার যে চিত্র এখানে প্রকাশ পায় তা অত্যন্ত স্পর্শময়। সাধু, তাঁর শায়িত সিংহ, এবং জনশূন্য স্থান— সব মিলিয়ে এক নিরাশাময় চিত্র— জীবন ও শরীরী সুখের প্রতি বিবমিষা— যা আসলে শিল্পীর নিজেরই ভেতরের। ছবিটির মনোক্রোমাটিক বা একরঙা, অসম্পূর্ণ অবস্থা এই বেদনার ছবিটির তীব্রতার মাত্রা আরও বাড়িয়েছে।

লিওনার্দোর এখন ত্রিশের কাছাকাছি বয়স। তিনি নিশ্চয় জীবনের এই পর্বে একা, অনিশ্চিত ভবিষ্যতের মুখে দীন। তাঁর বেদনার কথা কিছু কিছু এসে পড়ত তাঁর নোটবইতেও। তাঁর একটি অভ্যাস ছিল: তিনি যখন একটি নতুন কলম বানাতেন, তার ডগাটি চোখা করার পর তা দিয়ে কোনও পৃষ্ঠার কোণে একটু লিখে দেখতেন। এই লেখাটি হত সর্বদাই উদ্দেশ্যহীন কয়েকটি বাক্য। আর শুরুটা সর্বদাই 'বলো, বলো-আমাকে..." (Dis, dis-moi)। এইরকম: 'বলো, বলো আমাকে, কখনও কি...' "বলো, বলো আমাকে কেমন কাটছে দিনকাল..' 'বলো কী ঘটেছে'...।[৩২] তিনি ছিলেন দান্তের 'ডিভাইন কমেডি'*(Divine Comédie)*-র তন্নিষ্ঠ পাঠক। হয়তো ভার্জিলের উদ্দেশে নরকের তলদেশ থেকে যে আহ্বান ছিল দান্তের— 'বলো আমায়, আমার প্রভু, বলো আমায়, আমার গুরু'[৩৩] তারই থেকে ধার নেওয়া এই শব্দাবলি। ১৪৮৫ নাগাদ এইরকম এক খণ্ড বাক্যাংশেই কোনও এক কাতেরিনাকে নিয়ে লিওনার্দোর দুর্ভাবনার চিহ্ন দেখি। যে কাতেরিনার তাঁর মা হওয়ার সম্ভাবনা প্রবল। 'ওখানে কেমন চলছে সব, বলো আমায়, কাতেরিনা কী করছেন?'[৩৪] অন্যমনস্কভাবে এটুকু লিখেই আবার লিওনার্দো ফিরে গেছেন, কলমের কার্যকারিতা সম্বন্ধে আশ্বস্ত হয়ে, তাঁর আগের কাজে।

'সন্ত জেরোম' রচনার আগেপরে একদিন নানা যন্ত্রের ছবি আঁকা একটি পৃষ্ঠায় অপছন্দের এক নিব দিয়ে ঘষে ঘষে লেখা হয়েছে নানান নামের খণ্ডাংশ।[৩৫] কাকা ফ্রান্সেস্কোর নামও পাই, আবার খুব অলংকৃতভাবে লেখা হয় 'বন্ধুরা'।[৩৬] একটি পৃষ্ঠায় যেন একটি কেতাবি চিঠির প্রথম দুই লাইন: "গত কিছুদিন যাবৎ আপনাকে যে বলতে চাইছি, আপনি তো জানেন যে আমার কাছে নেই বিন্দুমাত্রও..."

দুঃখের বিষয়, এর পর আর কিছু নেই। এইসময়ে লিওনার্দোর জীবনে, ভেবে দেখলে এতকিছুর অভাব রয়েছে, যে কোন অভাবটির কথা যে তিনি বলতে চাইছিলেন তা বোঝা মুশকিল। হয়তো কোনও অভাবটির কথাই তিনি বলতে পারেন না— শুধু এক দীর্ঘশ্বাসে শেষ হয় তাঁর বাক্য।

এই লেখাটির একেবারে নীচে তিনি আবার শব্দের এক খেলা করেন। 'দি সের পিয়েরো' (পিতার পিতামহের নাম) কথা ক'টি দ্রুত, সংক্ষিপ্ত আকারে লিখে চলেন— বিনা স্থূলাক্ষরে যা দেখতে দাঁড়ায় অনেকটাই 'di. s. p. ero' — ইতালীয় ভাষায় 'দিসপেরো' (dispero) শব্দের অর্থ 'আমি বিষণ্ণ' বা 'বিষণ্ণ হলাম'।[৩৭]

এইসময়ে তাঁর ব্যক্তিগত নোটগুলির সংরক্ষণের অবস্থাও খারাপ, এবং লেখাগুলিও অত্যন্ত দুর্বোধ্য, ধাঁধার মতো। হলুদ কাগজ ও ফ্যাকাশে কালিতে লেখাগুলি পড়া দুষ্কর। একটি পৃষ্ঠায় লিওনার্দোর ব্যক্তিগত জীবনের কিছু কথা আছে স্পষ্টতই, অথচ বড় একটা কালির ছোপ পৃষ্ঠাটির অনেকটা মূলবস্তুকে অপাঠ্য করে দিয়েছে।[৩৮]

কয়েকটি স্তম্ভে বিধৃত এ পৃষ্ঠার লেখাটি আসলে এক রকমের কাব্য, প্রশ্ন উত্তরের ঢঙে, প্রশ্নগুলি অন্য কারও হাতে লেখা, উত্তরগুলি লিওনার্দোর পরিচিত বাঁহাতি হস্তাক্ষরে— যার অধিকাংশই পড়া যায় না। অপরিচিত হস্তাক্ষরে লেখা আছে "লিওনার্দো, আমার লিওনার্দো, কেন এই বেদনা?" এবং তারপর এমন কিছু— "লিওনার্দো, কেন এমন এক ব্যর্থ প্রণয়ে নিজেকে বেদনা দেওয়া?" উত্তরটা (ফুমাগেল্লি বলেন উত্তরটা পেত্রার্কের 'প্রেমের জয়' বা *Triomphe d'Amour* এবং পুলচির ১৪৮১ সালে প্রকাশিত একটি 'এপিত্র্' বা *Epitre* থেকে অনুপ্রাণিত[৩৯]) যেটুকু পড়া যায় তা এইরকম: "আমাকে তুমি সন্দেহ করো না, কারণ আমি দরিদ্র নই— দরিদ্র তো সেই যে অতি উচ্চাকাঙ্ক্ষী। আমি কোথায় যাব, কোথায় আশ্রয় পাব? তুমি একথা জানো না..." প্রথম দুই লাইনের ব্যাখ্যার কোনও প্রয়োজন নেই, কারণ সেযুগের লেখার ধরন ছিল এমনই। তৃতীয় লাইনটিই আগ্রহোদ্দীপক, অনেকে বাক্যটির এই অনুবাদও করেন: "কোথায় গিয়ে আমি নিজেকে প্রতিষ্ঠিত করব?" হয়তো কাব্যিকভাবে তিনি প্রকাশ করেছেন ফ্লোরেন্স ছেড়ে যাবার অভিরুচি। হয়তো হৃদয়ের এক গভীর চোট পেয়ে এই শহরে থাকতে তাঁর আর ইচ্ছে ছিল না। হয়তো তা এক ব্যর্থ প্রেম।

ভেরোক্কিওর 'সহকারী' হিসাবে আর না-থাকার যে প্রয়াস তিনি এর মধ্যেই গ্রহণ করেছেন, সেই অবস্থাটিকেই আরও স্পষ্ট পরিণতির দিকে নিয়ে যাবে এই নির্বাসন। নিজের আতলিয়ের স্থাপন করবেন তিনি। তাঁর প্রতিভার আত্ম-মুক্তি সম্পন্ন হবে। কিন্তু হঠাৎ কোনও সিদ্ধান্ত না নিয়ে লিওনার্দো স্বভাববশেই অপেক্ষা করছেন সেই মুহূর্তটির— কোনও এক ঘটনাপ্রবাহ যখন তাঁকে নিয়ে যাবে ফ্লোরেন্সের বাইরে।

১৪৮১ নাগাদ। লোরঁ দে মেদিচি আর একটি নতুন অভ্যুত্থান সামলে উঠেছেন। সের পিয়েরো এখন আর তাঁর জারজ পুত্রের নাম অন্নসংস্থানের তালিকায় রাখেন না। তিনি ভিয়া দেল্লা প্রেস্তানৎসা ছেড়ে, মিশেলে ব্রান্দোলিনির সাথে ভাগাভাগি করে ভাড়া নেওয়া বাড়ি ছেড়ে, চলে গেছেন ভিয়া ঘিবেলিনার বিস্তৃত এক গৃহে। এই সময়েই ভেরোক্কিওর সঙ্গে ভেনিস গিয়ে কাজ করার কথা ভাবতে পারেন লিওনার্দো (দোজেস-এর শহরে ভেরোক্কিওর বায়না হয়েছে কোল্লেয়োনের অশ্বারোহী বিশাল মূর্তিটি বানাবার) ভাবতে পারেন পোপ চতুর্থ সিক্স্ত-এর কাজের দায়িত্বে যেতেও। আগেকার শত্রুতা আর নেই মেদিচি পরিবারের সাথে এই ধর্মগুরু তথা ধর্ম-সম্রাটের। তিনি উলটে লোরঁ দে মেদিচির (ইতিমধ্যেই তাঁর শিল্পরুচি প্রায় সর্বজন শ্রদ্ধার্হ) কাছে ধার চাইলেন তাঁর শ্রেষ্ঠ শিল্পীদের

কয়েকজনকে। উদ্দেশ্য— নিজের নামাঙ্কিত নবনির্মিত সিস্তিন চ্যাপেলের অলংকরণ।[৪০] লোরঁ ততদিনে শিল্পের আভিজাত্যের রাজনীতিতে রীতিমত দক্ষ (আঁদ্রে শাস্তেল বলেন এক 'সাংস্কৃতিক প্রোপাগান্ডা'র কথা)—মনে করা যাক মিলানের ডিউকের সেই আতিথ্যের কথা। লোরঁ নেপলসের রাজাকে ধার দিয়েছেন স্থপতি গিউলিয়ানো দা মাইয়ানোকে— পিস্তোইয়ার ফোর্তেগুয়েরি মনুমেন্টের জন্য তাঁর পদবিধারী শিল্পী ভেরোক্কিওকে ছেড়েছেন। এবার, সন্ধিস্থাপনে উৎসুক পোপের কাছে তিনি কাকে পাঠাবেন? ১৪৮১-র ফ্লোরেন্সীর আতলিয়েরগুলি গুজবে চনমন করে ওঠে। ইতালি আসবার প্রধান কেন্দ্রস্থলই হল ভাটিকান। তাই এমন উত্তেজনাকর কর্মযজ্ঞ এর আগে আর হয়নি, নিশ্চয়ই লিওনার্দোও এই কর্মকাণ্ডের অংশভাক হবার জন্য উৎসাহী। হয়তো তিনি ভাবছেন, রোমের পথ তাঁর কাছে উন্মুক্ত— এবং আশা ছলনায় ভুলে নিজের গুরুর সাথে ভেনিসযাত্রার পরিকল্পনাকে বাতিল করতে চলেছেন। তাঁর নৈরাশ্যটা খুবই অনুমেয়, যখন অক্টোবর মাসে দেখা গেল তাঁকে বাদ দিয়ে তাঁর বেশ কিছু সমসাময়িক ফ্লোরেন্সীয় শিল্পী পাড়ি দিলেন ওই চিরন্তন নগরীর দিকে— বত্তিচেল্লি, সিনিওরেল্লি, ঘিরলন্দাইয়ো, পেরুজিনো।

তাঁকে কেন পাঠানো হল না?

লোরঁ নিশ্চয় তাঁর নিজের মতে যাঁরা শ্রেষ্ঠ শিল্পী, তাঁদেরই পাঠাতে চাইবেন। কেন না এই শিল্পীরা তো তাঁর মুখই উজ্জ্বল করবেন। অর্থাৎ, লোরঁ তবে লিওনার্দোর গুণের কদর করতে পারেননি? নাকি তাঁকে অন্য কোনও কর্মভার অর্পণ করতে চেয়েছেন?

লোরঁ দে মেদিচির সাথে যার নাম বিজড়িত, ভিঞ্চির এমন একটি কর্মও কিন্তু আমাদের চোখে পড়েনি। অথচ দুই মানুষের বয়স প্রায় এক— পছন্দও সমান্তরাল। সংগীত, অশ্ব, সৌন্দর্য, জ্ঞান, বুদ্ধির খেলা— এসবে দু'জনেরই অভিরুচি। তবে তাঁরা দু'জন কাছাকাছি এলেন না কেন? মেদিচি পরিবার পিতা সের পিয়েরোকে রক্ষা করেছেন সর্বদা। তবে লিওনার্দোকে না চেনার তো কোনও কারণ নেই লোরঁ-এর। তথাপি তাঁকে কোনও বড় মাপের কাজ দেওয়া হল না কেন? তবে কি দু'জনের ভেতরে এমন কোনও গোপন অপ্রীতির বীজ উপ্ত হয়েছিল, ইতিহাসে যার খোঁজ মেলে না?

অনামা গাদ্দিয়ানো ভাসারির আগেই লিখেছেন যে দা ভিঞ্চি "তাঁর যৌবনে লোরঁ দে মানিফিকের কাছে মাসোহারার বিনিময়ে সন্ত মার্কের প্লাজার উদ্যানে কাজ করতেন।" এই উদ্যানটি ছিল বের্তেন্দো দি জিওভান্নির তত্ত্বাবধানে। কোনও শিল্প বিদ্যালয় বা শিল্প-আকাদেমি বলা চলে না এটিকে (আকাদেমির উদ্ভাবন পরের শতকে)।[৪১] বলা চলে মর্মরমূর্তির একটি খোলা সংগ্রহালয় ছিল এই উদ্যান। একটি সংরক্ষণ কর্মশালাসহ, খুব প্রাচীন কিছু মূর্তির সংগ্রহ এখানে ছিল। লোরঁ দে মেদিচির পছন্দের নানা ভাঙাচোরা রোমান মূর্তিকে হাত, পা বা নাক পুনঃস্থাপন করে সংরক্ষিত করা (সেযুগে ভাঙা মূর্তির সৌকর্যে বিশ্বাসী ছিল না কেউ) ছিল ওই কর্মশালার বীজ। অর্থাৎ, ব্যাপারটা দাঁড়াল এই যে ভেরোক্কিওর আতলিয়েরে তাঁকে সহায়তা করার পরে আবার লোরঁ-র সংগ্রহালয়ে তাঁকে ভাঙা মূর্তির অনুকরণ ও সংরক্ষণের সহায়তায় নিয়োজিত হলেন লিওনার্দো।

এবং তাও তাঁর যৌবনে নয়, কারণ লোরঁ এই জায়গাটি অধিগ্রহণ করেন মাত্র ১৪৮০ সালে, স্ত্রী ক্লারিসকে উপহার দেবার জন্য।

লোরঁ ও লিওনার্দোর আপাত সাদৃশ্যগুলি সত্ত্বেও তাঁদের সম্পর্কের মধ্যে কোথাও যেন এক সূক্ষ্ম চিড় টের পাই আমরা। দেখা যাক, বৈসাদৃশ্যগুলি কোথায়।

লোরঁ শারীরিকভাবে আদৌ সুদর্শন ছিলেন না। এমন শোনা যায়, এমনকী পাৎসির শাস্তিদৃশ্যের ভাঙা মেডালে বা ঘিরলন্দাইয়োর করা তাঁর প্রতিকৃতিতে— এমনকী তাঁর শবযাত্রার বেদনাবহ মুখোশেও লক্ষ করা যায়— চৌকো ফ্যাকাশে মুখ, বড় বড় ধূর্ত চক্ষু, ভগ্নাস্থি বড় নাসিকা। বড়জোর বলা যায় বেশ আগ্রহোদ্দীপক অসৌন্দর্য! বুর্জোয়াকুলের শিরোমণি তিনি। পৃথিবীর জিনিসের ভাল ও মন্দ বোঝেন তিনি। নিজের রক্ষিতাদের সাথে সময় কাটানোর চাইতে পছন্দ করেন সন্তানদের সাথে খেলাধুলা করতে। সাময়িক ফ্যাশন তাঁকে দোলায়িত করত না। অথচ ছিলেন 'সৌন্দর্যের প্রতি অত্যন্ত বিশ্বস্ত'— ভাষাটা মাকিয়াভেলির। খুব সাদাসিধে কিন্তু সুন্দর পোশাক পরতেন তিনি। হিরের আংটির ব্যবহারটিও ছিল একরকমের হিসেবি উদ্দেশ্য থেকে। বুদ্ধিমান, ধুরন্ধর, বাস্তববুদ্ধিসম্পন্ন, 'সমস্ত সিদ্ধান্তে অতি তৎপর ও বিজ্ঞ' (আবার মাকিয়াভেলি)। কখনও বা নিষ্ঠুর ও আত্মম্ভরী। নিজের উদ্দেশ্য সাধিত হয় না এমন কিছুই তিনি করেন না। পরবর্তী সময়ে শিল্পের পৃষ্ঠপোষক হিসেবে খ্যাতিমান হলেও, বস্তুত নিজের পিতামহের তুলনায় শিল্পবস্তুর পেছনে তাঁর খরচ মাত্র চার ভাগের একভাগ। কসমে দে মেদিচি—জাতির পিতা— ছিলেন দোনাতেল্লো, ফ্রা অ্যাঞ্জেলিকো, মাসাচ্চিও, ব্রুনেলেশকি বা ফিলিপ্পো লিপ্পির সক্রিয় অভিভাবক। মাইকেল এঞ্জেলোকে আবিষ্কারের কৃতিত্ব লোরঁকে দেওয়া যায়, কিন্তু শিল্পীদের কাজের বায়না দেবার ব্যাপারে তিনি খুব একটা এগিয়ে ছিলেন না। তাঁর প্রথম পছন্দ ছিল বই, প্রাচীন বস্তু, আগ্রহোদ্দীপক মজার জিনিস। ক্যামিও, পাঁচ থেকে ছ'হাজার খোদাই করা ছোট পাথরের মিনিয়েচার, মূল্যবান ফুলদানি— ব্রোঞ্জ বা অন্য ধাতুর অলংকরণ, মেডাল, কাঠের ওপরে মিনের কাজ— এইসবের পেছনে বহু অর্থ ব্যয় করেছিলেন তিনি। জীবনের শেষ দিকে এসে অল্প কয়েকটি ভিলাজাতীয় বাড়ি নির্মাণ করান তিনি। তাঁর শিল্পীদের দিয়ে কাজ না করিয়ে তাঁদের শিল্পদূত করে দেশে-বিদেশে পাঠানোটাই ছিল তাঁর পছন্দ।[৪২] তাঁর সবচেয়ে পছন্দের শিল্পী ছিলেন পোল্লাইউয়োলো। 'প্রিনচিপালে মায়েস্ত্রো দেল্লা চিত্তা' বা 'শহরের প্রধান শিল্পগুরু'র উপাধি তাঁকে দেওয়া হয়— রোমেও পাঠানো হয়। বত্তিচেল্লিও তাঁর আর এক পছন্দের মানুষ। দু'জনেই মানবতাবাদীদের ঘনিষ্ঠ। এবং প্রাচীন কিংবদন্তির দ্বারা উদ্বুদ্ধ (নিজেদের কাজে ব্যবহার করেন পুরাণের উপাদান)। লোরঁ লাতিন ও গ্রিক ভাষায় পাঠ ও চর্চা করেছেন। ইতিহাস ও দর্শন তাঁর অধ্যয়ন বিষয়। (তাঁর চার শিক্ষকের মধ্যে একজন ক্যাননিস্ট, একজন বাইজান্টাইন বৈয়াকরণ, একজন প্লাতোনিক দার্শনিক এবং চতুর্থ কবি)। ললিতকলার চাইতেও বেশি তাঁর প্রিয় উঁচুদরের জ্ঞান এবং সাহিত্য। তাঁর মা লুক্রেৎসিয়া তোর্নাবুয়োনি নিজে অলংকারবহুল সনেট ও ধর্মীয় স্তুতিগাথার খসড়া লিখতেন। সাত বছর বয়সেই লোরঁ পারিবারিক চিঠিতে ভার্জিলের উল্লেখ করতেন। নিজেও লেখার চেষ্টা করেছেন সাহিত্য।

তাঁর সভায় তর্ক, কবিতা, ছড়া, তস্কান ও লাতিনে লেখা গাথা ও গান, স্তুতি ও নিবেদিত কাব্যের ছড়াছড়ি।[৪৩] তাঁর বিহার ছিল সাহিত্যিকদের সাথে নিয়ে। এইসব বুদ্ধিজীবীদের কাছ থেকেই তিনি উপদেশ লাভ করতেন, বলাই বাহুল্য। বৃদ্ধ অধ্যাপক মার্সিল ফিসাঁ, লুইগি পুলচি, মাত্তেও ফ্রাঙ্কো, পান্দোল্ফো কোল্লেনুচ্চিও, গিরোলামো বেনিভিয়েনি, আঞ্জ পলিসিয়াঁ, উগোনিলো ভেরিনো এবং বহু পরে পিক দে লা মিরানদোলে।

উচ্চ শিক্ষা, বহু পঠন— এইসবই হয়তো মুগ্ধ করত লোরঁ দে মেদিচিকে।

লিওনার্দো লাতিন ও গ্রিক জানতেন না। তাঁর কণ্ঠস্বর ছিল অতি সুন্দর, তিনি সুন্দর কথা বলতেও পারতেন— তাঁর সমসাময়িকরা তার সাক্ষ্য দেন। কিন্তু অন্যদিকে রেটোরিক ও প্রোসোডির সূক্ষ্মতা তাঁর অধ্যয়ন করা হয়নি।[৪৪] মেদিচির সভা অলংকৃত করতে গেলে যে কেতাবি, প্রাচীন ঘরানার রুচিসংস্কৃতি প্রয়োজন, যে ঈষৎ মেকি ও উন্নাসিক বৈদগ্ধ্য লাগে, তা লিওনার্দোর শিল্পীসত্তা, ভেরোক্কিওর আতলিয়েরে গড়ে ওঠা অনুধ্যান ও ব্যক্তিগত রুচির সাথে খাপ খায় না। তিনি নিজের সম্বন্ধে বলতেন, বেশ গর্ব করেই, যে তিনি 'ওমো সেনৎসা লেত্তেরে' বা অ-শিক্ষিত মানুষ।

তাঁর লেখায় পাই : "আমি জানি যে আমি বিদ্বান নই (non essere io litterato)। অনেক অদূরদর্শী এ থেকে সহজেই আমাকে সমালোচনা করার অধিকার খুঁজে পান। মূর্খ ভিড়! ওরা জানে না ওদের মুখের উপরে আমি ছুড়ে দিতে পারি রোমানদের দিকে ছুড়ে দেওয়া মারিয়াসের সেই কথা—'যারা অন্যদের তৈরি করা জিনিস দিয়ে নিজেদের সাজায়— তারা আমার সাথে প্রতিযোগিতা করছে!'[৪৫] ওরা ভাবে, আমার সাহিত্য পাঠের অনভিজ্ঞতার জন্য আমি যে বিষয়টিকে আঁকছি তার বর্ণনায় কোনও খামতি থেকে যায়। আসলে ওরা জানে না, সরাসরি অভিজ্ঞতাই শিল্পে প্রথম প্রয়োজন— অন্যের রচনা থেকে পাঠ নয়। আমার পঞ্চেন্দ্রিয়ই আমার শিক্ষক, আর সেজন্য গৌরব করতেও আমি ছাড়ি না।"[৪৬] অথবা তিনি লেখেন— "নিজের আলোচনায় নানা লেখকের উদ্ধৃতি যারা দেয়, তারা নিজের বুদ্ধিবত্তার ব্যবহার করে না, নিজেদের স্মৃতির ব্যবহার করে।"[৪৭] তাদের বিরুদ্ধেই লিওনার্দো সোচ্চার, যারা "অপরের কর্মের পুনরাবৃত্তিকার ও ধ্বজাধারী।" তাদের তিনি তুলনা করেন গড্ডলিকা প্রবাহের সাথে। যারা নানা সংকলন ও ম্যানুয়াল রচনা করে, সেই 'টীকাকারী'দের প্রতিও তাঁর শ্লেষ ঝরে পড়ে। তিনি অহংকার করেন এই বলে যে তিনি এসব ব্যক্তির 'গুরুদের উপরেও গুরুগিরি' করতে পারেন। তাঁর চোখে সেইজাতীয় মানুষই গুরুত্বপূর্ণ, যাঁরা 'উদ্ভাবক'। যাঁরা পৃথিবীর অভিজ্ঞতাকে সরাসরি নিজের মতো করে ব্যাখ্যা করেন।[৪৮]

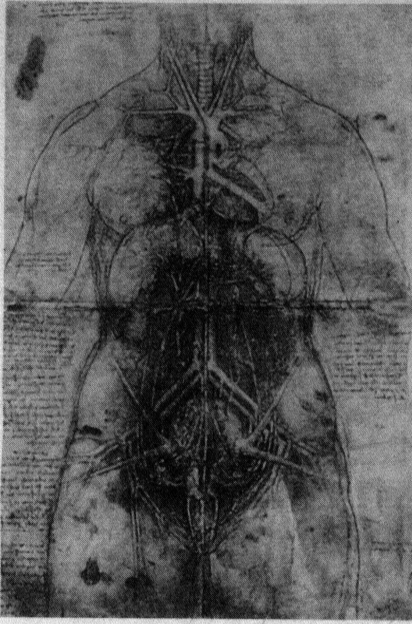
তবু তিনি নিজেও প্রাচীন শিল্পকীর্তি নিয়ে অধ্যয়ন করেছেন। রোমান শিল্পের সৌন্দর্য ও উৎকর্ষকে তিনি নস্যাৎ করেন না। কিন্তু কোনও অগ্রজ শিল্পের রীতিকেই শেষ কথা বলে তাঁর মনে হয় না। তাঁদের কাছে তিনি যান শুধু ফিরে ফিরে। তাঁর কাছে শেষ কথা হল পৃথিবী। প্রকৃতি, এবং শুধু প্রকৃতিই। সাহিত্য শিল্প বিজ্ঞান দর্শন সবেরই কাজ প্রকৃতিকে অনুসরণ করা। "একজন অপর মানুষের কাজকে অনুকরণ করে লাভ নেই— কারণ তা হবে প্রকৃতির সন্তানের বদলে তার পৌত্র-প্রপৌত্র হওয়ার সমতুল্য। এত অসংখ্য রকমের প্রাকৃতিক আকৃতি যেখানে আছে, সেখানে কিছু শেখবার হলে প্রকৃতির কাছেই তো ফিরে

ফিরে যাওয়া উচিত— প্রকৃতির থেকে শিক্ষালাভ করেছেন এমন মানুষদের বদলে?" লিওনার্দো নিন্দা করেন সেইসব মানুষকে, যাঁরা "শিল্পের মাধ্যমে নিজেকে বড়লোক বানাতে চান।" সাময়িক রুচির চলতি হাওয়ার পন্থী হবার ব্যাপারে তাঁর অনিচ্ছে, কারণ এসব হাওয়া উড়ে যায় দ্রুত— তিনি প্রত্যাশা করেন অর্থ নয়, সম্মান ও মহিমা।[৪৯]

প্রাচীনদের গুরুত্ব ও প্রতিপত্তিকে এভাবে প্রতিস্পর্ধিতা জানানো খুবই দুঃসাহসের কাজ নিঃসন্দেহে। হয়তো নিজের স্বাধীন মতামতের দামই তাঁকে চোকাতে হয়েছে রোমের পথ তাঁর কাছে বন্ধ হবার ওই ঘটনায়। মাইকেল এঞ্জেলো যেমন ১৪৯৩ নাগাদ 'সেন্টর ও লাপিথদের যুদ্ধ' *(Combat des Centaures et des Lapithes)* ভাস্কর্যটি তৈরি করতে গিয়ে পলিসিয়াঁর কাছে নতিস্বীকার করেন, লিওনার্দো কিন্তু কখনও কোনও প্রাচীন পণ্ডিতের কাছে মাথা নত করেননি। একমাত্র এক পণ্ডিতের নাম আমরা পাই তাঁর লেখায় (আরজিরো পুলোস)— তিনি ছিলেন আরিস্ততলবাদী। অন্যদিকে মেদিচির সভাপণ্ডিতেরা সবাই প্লাতোপন্থী বা নব্যপ্লাতোপন্থী।

অনামা গাদ্দিয়ানোর লেখায় পাই, মেদিচি লিওনার্দোকে নাকি মিলানের ডিউকের কাছে একটি বীণা বা লায়ার পৌঁছে দিতে দূত হিসেবে পাঠিয়েছিলেন— তখন দা ভিঞ্চির বয়স ত্রিশ। সঙ্গে ছিলেন আতালান্তে মিগলিওরোত্তি। কারণ, লিওনার্দো ছিলেন অসামান্য বীণাবাদক।

তথাকথিত শিক্ষিতেরা তাঁদের পদ্যগুলিকে সুরে নিবদ্ধ করে গাইতেন। এই সুর বা সংগীতকে তাঁরা রাখতেন 'স্বাধীন শিল্পের' দলে, যা চিত্রকলা-ভাস্কর্য-স্থাপত্য বা 'প্লাস্তিক' শিল্পের চেয়ে এক স্তর উপরে। তাঁদের কাছে প্লাস্তিক শিল্প 'কারিগরির' কাজ বা 'যান্ত্রিক' শিল্প। শোনা যায় লোরঁ দে মেদিচি নাকি ফলসেত্তো বা কৃত্রিম কণ্ঠস্বরে গান গাইতেন। তথাপি বন্ধু-বান্ধবের সাথে কনসার্টে যোগ দিতেন তিনি। তাঁর সভার সুরকার ছিলেন স্কোয়ারচিয়ালুপি, কারদিয়ের। অনেকটা সেই চতুর্দশ লুইয়ের লুল্লির ব্যালে-নৃত্যে অংশগ্রহণ করার মতো ব্যাপার। পোল জোভ বা ভাসারি বলেছেন, লিওনার্দোও অসামান্য গান করতেন তাঁর লায়ার বাজিয়ে, হয়তো এই একটি জায়গায় তাঁদের মধ্যে সৌহার্দ্য অটুট ছিল। হয়তো সংগীত ছাড়া অন্য ক্ষেত্রে মেদিচির চোখে লিওনার্দোর খুব একটা কদর হয়নি।

ফ্লোরেন্স ত্যাগের পূর্বের বেশ কয়েকটি মাসে লিওনার্দো এমন এক কাজে হাত দিয়েছিলেন যা সবদিক থেকেই জনমতকে তাঁর পক্ষে নিয়ে যায় : এক বিশাল প্যানেলে 'ম্যাজাইদের অনুরাগপ্রকাশ' *(Adoration des Mages)* চিত্রটি ফ্লোরেন্সের নিকটস্থ স্কোপেতো অঞ্চলে সান দোনাতোর সাধুদের কনভেন্টের জন্য তিনি রচনা করেন।[৫০] আড়াই মিটার চওড়া এই প্যানেলটি খুব সহজ কাজ ছিল না। কোনও এক ব্যক্তির প্রতিকৃতি— কেবলমাত্র মাদোনা ও শিশু— এমন নয়। এ হল এক বিশাল কম্পোজিশন। সেযুগে যে ধরনের রচনাকে মূল্য দেওয়া হত বিস্তর। প্রায় দশ বারোটি চরিত্রকে নিয়ে একটি বড় মাপের কাজের জন্য লিওনার্দো সুযোগ পেলেন এখানে। সের পিয়েরো সান দোনাতোর সাধুদের আইনি সহায়তা করতেন। নিশ্চয় সেই পশার তাঁদের এই লিওনার্দোকে পছন্দ করার ব্যাপারে কোনও ভূমিকা

নারীর মুখ্য অঙ্গপ্রত্যঙ্গের ব্যবচ্ছেদ। উইন্ডসর রয়্যাল লাইব্রেরি (১২২৮১ সম্মুখপৃষ্ঠা)।

জিনেভ্রা বেঞ্চির হাতের স্টাডি। উইণ্ডসর রয়্যাল লাইব্রেরি (১২৫৫৪)।

লেদার মস্তকের স্টাডি। উইন্ডসর রয়্যাল লাইব্রেরি (১২৫১৮)।

পালন করে থাকবে। তথাপি একটি বিচিত্র চুক্তি লিওনার্দোকে এই কাজের জন্য সম্পাদন করতে হয় ১৪৮১-র মে মাসে। চুক্তির শর্তগুলি সব রক্ষা করা তাঁর পক্ষে সম্ভব ছিল না। রং তুলির খরচ তাঁর ওপর ন্যস্ত হয়েছিল। ছবি শেষ করতে দেরি হলেও চুক্তি বাতিল হবার সম্ভাবনা ছিল। টাকার বদলে একটি জমির একাংশের মালিকানার বিনিময়ে ছবিটি শুরু করেন তিনি। অনুমেয়, পরে শর্তগুলি পরিবর্তিত হয়।

১৪৭৮ সালে তাঁর পূর্বের সান বেরনার্দো চ্যাপেলের 'মেষপালকদের অনুরাগপ্রকাশ'*(Adoration des bergers)* চিত্রের প্রস্তুতিপর্বের স্কেচগুলি দিয়ে এই ছবিটির কাজ নিঃসন্দেহে শুরু হয়। ওই চিত্রটির কাজ শেষমেশ আর হয়নি— তাঁর গৃহীত প্রথম ব্যক্তিগত কাজের চুক্তিটি বাতিল হয়েছিল।[৫১] কিছু স্কেচ আমরা পেয়েছি বোনা দা বেয়ন সংগ্রহালয়, ভেনিসের আকাদেমি, হামবুর্গের কুন্‌স্থাল সংগ্রহালয়ে— কালিতে করা স্কেচ। ক্লার্ক বলেন, ভেরোক্কিওর শিক্ষা অনুযায়ী এই কম্পোজিশনটিও প্রথাগত ধরনের। পেরুজিনো এবং লোরেনৎসো দি ক্রেদি এই ঘরানাটিই অনুসরণ করতেন। এই রীতিতে মাদোনা ও শিশুর চতুর্দিকে অন্য চরিত্রগুলি একটি ঘনসন্নিবদ্ধ চতুর্ভুজ ক্ষেত্র তৈরি করে। লিওনার্দো নিছকই এই রীতিতে সন্তুষ্ট ছিলেন না। গতি ও গভীরতা চান তিনি। তাই ক্ষেত্রটিকে তিনি ভাগ করে দেন— কাটাকুটি করেন স্পেসটাকে। বিভিন্ন স্তরে ভাগ করে দেন চরিত্রদের। আর পারস্পেকটিভটাকে খুলে দেন।[৫২] লুভ্র-এ রাখা একটি ছবিতে, বা অফিস-এ রাখা একটি খসড়ায়, তাঁর চিন্তার এই প্রগতিটি ধরা পড়ে। কীভাবে অতিব্যবহৃত ফর্মুলাগুলি থেকে তিনি নিজেকে মুক্ত করছেন— নিজেকে বার বার সংশোধন করে নিচ্ছেন, হাতড়ে বেড়াচ্ছেন অন্ধকারে। একটি স্থির চৌখুপি ক্ষেত্রকে তিনি ধাপে ধাপে নিয়ে যাচ্ছেন দুটি উলটানো ত্রিভুজে, যাদের শীর্ষবিন্দুগুলি গিয়ে মিলছে পেন্টিং-এর কেন্দ্রবিন্দুতে। কুমারী মেরির মাথার শীর্ষটি সেই কেন্দ্রবিন্দু। পরে দা ভিঞ্চি এই ত্রিভুজ দুটিকে ঈষৎ স্থানচ্যুত করেন— পুনঃস্থাপন করেন— কেটে দেন উল্লম্ব কয়েকটি রেখা দিয়ে। ফলত অত্যন্ত কট্টর জ্যামিতিক প্রতিসাম্যের অহংকারী কৃত্রিমতা থেকে মুক্তি পেল ছবিটি। নিঃসন্দেহে শত শত খসড়া করেছিলেন লিওনার্দো— অসংখ্য স্কেচ। তাঁর প্রস্তুতিমূলক স্কেচের যে ক'টি সংরক্ষিত আছে তার বিপুল সংখ্যাই একথা বলে দেয় (পারীর মুসে দা বোজার, কেমব্রিজের ফিটজউইলিয়াম মিউজিয়ামে)। রাজাদের শিশু যিশুর প্রতি অর্ঘ্য দেওয়ার দৃশ্যটি এমনভাবে তিনি রচনা করতে চেয়েছেন, যাতে পবিত্র গাথাটি অজ্ঞাত থাকলেও কোনও দর্শকের পক্ষে এই পবিত্র জন্মের তাৎপর্য বোঝায় কোনও অসুবিধা না হয়। কাহিনিটি বর্ণনায় তিনি সেজন্যই স্বাধীনতা নিয়েছেন— এক সার্বজনীন মাত্রা দিতে চেয়ে সমস্ত ছবিটিকে। লুভ্র-এর স্কেচে পাই প্রথাগত সমস্ত প্রতীকী চিহ্নের উপাদান— আস্তাবলটির গঠন, মেষশিশু, গর্দভ। কিন্তু শেষমেশ দেখি, শিল্পী ছবিতে অনেকটাই অদৃশ্য করে দেন এসব উপাদানকে। এপিফ্যানির চিরন্তন প্রতীকগুলিও পালটে যায়। প্রাচ্যের রাজা, যিনি যিশুকে অনুরাগের সাথে উপহার দিচ্ছেন, তাঁকে আঁকা হয় কৃষ্ণবর্ণ করে, মাথায় উষ্ণীষ, সোনালি কাজ করা পোশাকে (এঁর নাম বালথাজার) কিন্তু লিওনার্দো তাঁকে আঁকেন তিন বৃদ্ধের সাথে হুবহু এক করে— ক্লান্ত, জ্ঞানী, বিনয়ী। পরিত্রাতার শিশুমূর্তির থেকে বেশ

কিছুটা দূরে ভক্তিভাবে আনত— যেন শিশুর খুব কাছে গেলে সম্মান প্রদর্শনে ত্রুটি হয়ে যাবে এমনই ভীতভাবে। (আমি মুগ্ধ হই যিশু ও মেরিমায়ের যুগ্মটির কেন্দ্র থেকে এই অনুরাগী মুগ্ধদের চক্রটির দূরত্ব রচনার কৌশল দেখে— এই দূরত্ব বা ফাঁক যেন সযত্নে রচিত এক 'নো ম্যানস্ ল্যান্ড'। এক গম্ভীর শূন্যস্থান এটি।) আরও একবার লিওনার্দো যেন আনুষঙ্গিক অপ্রয়োজনীয় বস্তুগুলিকে বর্জন করলেন। উপহারসামগ্রীকে তিনি ধূপ-দীপ-গুগ্‌গুলে রূপান্তরিত করলেন। প্রথম পরিকল্পনায় (অফিস-এ রক্ষিত স্কেচে) তিনি পটভূমিতে একটি উট রেখেছিলেন, কিন্তু পরে তা রূপান্তরিত হয় এক অশ্বারোহীতে। যত অসম্ভাব্য ও চমৎকারিত্বময় বস্তু— সব তিনি ত্যাগ করেন। ছবিটি হয়ে ওঠে সময়াতিগ। যে কোনও দেশেই এই দৃশ্য যেন অভিনীত হতে পারে। অবশ্য, একটি পামগাছ (শান্তির চিহ্ন) এবং হয়তো বা একটি খেজুর গাছ (সন্ত জাঁ-এর প্রতীকী বৃক্ষ এবং জুদাসের আত্মহত্যার ফাঁসিকাঠ) তিনি রাখেন। কিন্তু অন্য কোনও ধর্মীয় প্রতীক খোঁজা বৃথা। ত্রয়োদশ শতকে গিয়োম দুরঁদ বলেছিলেন, মন্দ সম্বন্ধে, যে গির্জাতে ছবিতে অলংকারগুলি অধার্মিককে শিক্ষা দেয়। লিওনার্দো এখানে ধর্মপ্রচারকদের বলা কাহিনিকে পুনর্নির্মাণ করলেন : ছবিটির উর্ধ্বতলে তিনি আঁকলেন অশ্বারোহীদের লড়াই ও ভগ্ন প্রাসাদ। যেন বোঝালেন, প্রাচীন যা কিছু নষ্ট ও মন্দ, তারই প্রেক্ষাপট থেকে যিশুর জন্ম এক নতুন অধ্যায়ের সূচনা করল। ওই যোদ্ধারা যিশুর জন্ম সম্বন্ধে উদাসীন, তাই ভ্রষ্ট। আর এই ভক্তেরা, ছোট টিলায়, ছবির নিচু তলে— নবজন্মের বিভায় আলোকিত। এক নতুন গল্পের যেন শুরু হল।

সান দোনাতোর সাধুরা লিওনার্দোকে সামান্য অগ্রিম দেন, যেন কাজটি তাড়াতাড়ি শুরু করাবার জন্য তাঁদের মাথাব্যথা ছিল। জুন মাসের চার লিভ্র দশ সু-এর এই অগ্রিমটি দিলে, লিওনার্দো ইনজেসুয়াতির কেমিস্টের দোকান থেকে রং কেনেন। সম্ভবত লিওনার্দোর চরম অর্থাভাব চলছিল। চুক্তির পরিবর্তন তাই ছিল অবশ্যম্ভাবী। অর্থাভাবের জন্যই হয়তো, ওই গির্জার ঘড়িটিও তিনি রং করেন নীল হলুদে। এজন্য তাঁকে তাঁরা টাকায় নয়, দক্ষিণা দেন জ্বালানি কাঠ ও বড় বড় গাছের গুঁড়ির এক বিশাল স্তূপ দিয়ে। নিজেদের খাতায় লিখেও রাখেন তার মূল্য— এক লিভ্র দশ সু। মধ্য জুলাইতে তাঁদের খাতায় আঠাশ ফ্লোরিনের হিসেব পাওয়া যায়। ছবিটির ধীর গতির জন্য আপত্তিসত্ত্বেও এ টাকা তাঁরা লিওনার্দোকে দিয়েছিলেন ধরে নেওয়া যায়। এতদিনে ছবিটি বেশ কিছুটা এগিয়ে গিয়েছে। গ্রীষ্মের শেষ নাগাদ, গির্জার এক চালক লিওনার্দোর কাছে পৌঁছে দেয় এক গমের বস্তা। পরে ২৮ সেপ্টেম্বর ১৪৮১— লাল মদের একটি পিপে তাঁর কাছে পাঠানো হয়। এই সাধুদের আশ্রমের খাতায় এটিই লিওনার্দোর নামের শেষ উল্লেখ। শীতের শুরু থেকেই সম্ভবত দা ভিঞ্চি মিলানে চলে যাবার পরিকল্পনা করছিলেন। 'সন্ত জেরোম' *(Saint Jérôme)*-এর মতোই, প্রায় একই সময়ে এই 'ম্যাজাইদের অনুরাগপ্রদর্শন' *(Adoration des Mages)* ছবিটিও অসম্পূর্ণ অবস্থায় পরিত্যক্ত হয়।

রোম যাবেন বলে তিনি এটিকে ত্যাগ করেননি। এমন কোনও সুপ্রস্তাবও পাননি যার জন্য অনায়াসে ছেড়ে দেওয়া যায় এই কাজ। মিলানে লায়ারবাদনের জন্য তো অবশ্যই নয়। কোনও স্পষ্ট কাবণ ছাড়াই কিন্তু তিনি ত্যাগ করলেন কাজটি। হয়তো ইতিহাসে গ্রথিত নেই

এমন কোনও ব্যক্তিগত কারণ থেকে থাকবে এখানে। সমস্ত ছবিটি এঁকে ফেলে একটিমাত্র রং চাপানোর পর, এমনকী পশ্চাৎপটের সবকিছুকে স্কেচ করে তৈরি রাখার পরও, বহুবর্ণে রঞ্জিত করলেন না। এ যেন একটি না সাজানো প্রাসাদ— যার দেওয়ালের পলেস্তারা সাদাই থেকে যায়।

'সন্ত জেরোমে'র মতোই, এই ছবিটিকেও পরিত্যাগ করার ঘটনাটি ঐতিহাসিকদের চিরদিন বিব্রত করেছে। এতগুলি স্টাডির প্রস্তুতির পরেও, শতাব্দীর অন্যতম শ্রেষ্ঠ ছবি হতে পারত যেটি সেটি পরিত্যক্ত হল। (এমনকী বেরেনসনের মতো নিমরাজি সমালোচকও বলেন, 'কোয়াত্রোচেন্তো ঠিক এতটা বিশাল মাপের কোনও সৃষ্টি দেখেনি।'[৫৩]) তাঁর সারাজীবনের প্রিয় উপাদানগুলির সবই আছে এই ছবিতে। 'লা চেন' বা 'লাস্ট সাপার' ছবির সুসমাচারবাহী সাধুদের প্রাথমিক রূপ এই ম্যাজাইরা। অশ্বারোহীদের ওই যুদ্ধটিও ফিরে আসবে পঁচিশ বছর পরে তার 'আংঘিয়ারির যুদ্ধ' *(Bataille d'Anghiari)* ছবিতে। আকাশের দিকে তর্জনী তুলে রাখা চরিত্রটি চিত্রকরের প্রিয়তম ভঙ্গিতে— 'অনুরাগপ্রদর্শন' *(Adoration)* ছবিতে দু'বার এই ভঙ্গি পাই— বাঁদিকে দুটি অশ্বের মাঝখানেও এক ব্যক্তি ওইভাবে আছেন। এ কাজের গুরুত্ব বোঝার আর এক উপায় সমসাময়িক শিল্পীদের ওপরে এর প্রভাব। ফিলিপিনো লিপ্পি[৫৪], ঘিরলন্দাইয়ো, বত্তিচেল্লি তাঁর থেকে অনুপ্রাণিত হন। রাফায়েল এ থেকে কিছু উপাদান নিয়ে তাঁর 'সিনিয়াতুর' কক্ষের ফ্রেস্কোগুলিতে বসান। মাইকেল এঞ্জেলো নিজে এই মোহগ্রস্ত মুখাবয়বগুলি থেকে উপাদান নিয়েছিলেন। সিস্তিন চ্যাপেলের ছাতের বিশাল সব ছবিতে নদীর মতো বহমান মেরিমায়ের চারপাশের ওই আশ্চর্য মুখগুলির একটা ছায়া পাব।

কেন এই ছবি শেষ করেননি লিওনার্দো?

ভাসারি সরলীকৃত ব্যাখ্যায় বলেন, খামখেয়ালি ও অস্থিরচিত্ত লিওনার্দো প্রায় কোনও কাজই শেষ করেননি, কারণ "তাঁর শিল্পচেতনা অনেক বস্তু ও ব্যাপারে তাঁকে মত্ত রাখত এবং শেষ করতে তিনি চাইতেন না কারণ তাঁর মনে হত মানুষের হাত কখনও কল্পিত সম্পূর্ণতা ও পরিপূর্ণতায় পৌঁছে দিতে পারে না শিল্পকে। শিল্পের সমস্যাগুলিকে তিনি এতটাই সূক্ষ্মভাবে বোঝেন, যে সেগুলির শেষ অবধি পৌঁছনো তাঁর মতো পারঙ্গমের পক্ষেও সম্ভব নয়।" ভাসারির ধারাতেই বেশ কিছু আধুনিক সমালোচক লেখেন 'অনুরাগপ্রদর্শনে'র মতো উচ্চাকাঙ্ক্ষী কাজ বেশিদূর পর্যন্ত নিয়ে যাওয়া অসম্ভব। ক্লার্ক বলেন, "কোনও শিল্পকর্মের পরিপূর্ণতা তার রঙে নয়, আবেগের প্রকাশে।" তথাকথিত 'শেষ' করা ছবিটির জাদু কেড়ে নিত বলে তাঁর ধারণা। স্পেংলার লেখেন, "উদ্দেশ্যের স্পষ্টতা এবং অপরূপ পরিণাম: দুইই তো সাধিত হল।"[৫৫] বাকি কারও কারও মতে লিওনার্দোর এই কাজ দোনাতেল্লোর 'নন ফিনিতো' বা ভাসারিকথিত লোচা দেল্লা রোব্বিয়ার ছবির মতো— যা স্কেচের স্তরেই উদ্দীপনের ঔজ্জ্বল্যে সবচেয়ে সুন্দর। অতিরিক্ত চর্বিতচর্বণে সে ছবির প্রাণবস্তু হারিয়ে যায়। কেউ কেউ বলেন, লিওনার্দো এই ছবি আঁকতে আঁকতেই তাঁর শিল্পের কয়েকটি স্তর পেরিয়ে যান, এগিয়ে যান কয়েক ধাপ। তাই তখন তিনি অন্য ছবিতে চলে যাওয়ার তাড়া অনুভব করেন[৫৬]— এটিকে নিয়ে

সাত-আট মাস বসে থাকার তাঁর কোনও উপায় ছিল না।

কাফকা যেমন অনেক লেখাই শেষ করে উঠতে পারেননি, তেমনই, লিওনার্দো বহু কাজ অসম্পূর্ণ রেখে গেছেন। পরবর্তী সময়ে স্ফোর্জা মনুমেন্ট, আম্‌ব্রোসিয়েন-এর 'সংগীতকার' *(Musicien)*, 'আংঘিয়েরির যুদ্ধ' *(Bataille d'Anghiari)*, 'সন্ত আন' *(Saint Anne)*, 'শিশু ও কুমারী মা' *(la Vierge et l'Enfant)*, এমনকী 'লা চেন' *(la Céne)* বা 'লা জোকন্দ' *(la Joconde)*-ও। তবে আমার মতে, নিছক নান্দনিক কারণ ছাড়াও, এ ছবি শেষ না-করার লিওনার্দোর একটি অন্য কারণ আছে।

আসলে একটি কাজ বা সাধনার পাঠ তো জীবনের পাঠকে ছাড়িয়ে এগিয়ে যেতে পারে না। জীবন ও শিল্পকে তো চলতে হয় একই সাথে।

চুক্তির শেষ শর্তমতো সান দোনাতোর সাধুরা কিন্তু ছবিটিকে নিজেদের কাছে রাখেননি। ভাসারি বলেন, আমেরিগো বেঞ্চি (লিওনার্দোর আঁকা জিনেভ্রা বেঞ্চির সাথে সম্পর্কিত[৭৭]) নামে এক ভদ্রলোক এই ছবিটি পান। এ থেকে মনে হয় কোনও কারণে ওই সাধুরাও তাঁদের চুক্তিরক্ষা করেননি বলেই, লিওনার্দোকে থামিয়ে দিতে হয় কাজ। অন্যদিকে, আর্থিক ও আবেগঘটিত নানা অস্বাচ্ছন্দ্যে তাড়িত লিওনার্দোর ('ব্যর্থ প্রেমে' দগ্ধ, ভাটিকান-এ না নিমন্ত্রণ পাওয়ায় ক্ষুব্ধ, আশ্রমের ঘড়ির রং করার কাজে বাধ্য হওয়ায় অপমানিত) ১৪৮১-তে যে অবস্থান, তাই বা আমরা ভুলে যাই কী করে? তখন হয়তো তিনি একেবারে শেষ পর্যায়ে পৌঁছে গিয়েছেন। এবার তাঁকে ফ্লোরেন্স ছাড়তেই হবে।

সত্যিটা আমরা জানতে পারব না। ছবির ভেতরে ঢুকে যদি আমরা দেখি, তা হলেই হয়তো খুঁজে পাব এই তাড়নার প্রমাণ। একদিকে যেমন দেখি আগুনের চারপাশে জড়ো হওয়া পতঙ্গের মতো, কুমারী মা ও শিশুর চারিদিকে বৃত্তাকারে অনুরাগী বৃদ্ধদের— তারই মধ্যে দুটি চরিত্র কিন্তু একটু দূরে সরে থাকে। তারা প্রণামরত নয়, এমনকী ওই গতিময় উচ্ছ্বাসময় অনুরাগ প্রদর্শনের ভেতরেও তারা নেই। একটু দূরে দাঁড়িয়ে আছে তারা। প্রাচীন দার্শনিকের মতো এক বৃদ্ধ— অবিশ্বাসী না হলেও, সন্দিহান। দ্বিতীয়জন একটি যুবক— কেন্দ্র থেকে মুখ ঘুরিয়ে যে তাকিয়ে আছে ছবির বাইরের দিকে। এটিকে লিওনার্দোর আত্মপ্রতিকৃতি ভাবতে দোষ নেই! ভুরু কুঁচকে সে সম্ভবত একটি বর্ম পরে দাঁড়িয়ে আছে। হয়তো অভিমানী পুরুষটি অশ্রু ঢাকতেই অমন মুখ ঘুরিয়ে আছে ছবির বাইরে। বৃদ্ধটির সন্দেহের বিষয়ও হয়তো পবিত্র শিশু নয়— ওই যুবক। ত্রাতার কৃপা পাওয়ার জন্য যে ভক্তমণ্ডলী— তার অন্তর্ভুক্ত না হবার জন্যই কি এই অভিমান? ভক্ত পরিবারের মধ্যে সম্মিলিত হয়ে, সবার মতোই ভক্তির সাগরে ডুবে যেতে পারছে না বলেই কি তার কষ্ট?

কাফকার 'জার্নালে'র একটি বাক্য মনে পড়ে— "অনেক, অনন্ত আশা রয়েছে— কিন্তু তা আমাদের জন্য নয়।"

তরুণটি ঘুরে গেছে। সে দেখছে বাইরের দিকে, মানসিকভাবে সে ইতিমধ্যেই অন্য কোথাও।

ছ য়

কলম ও চাকু

"কোনও শাসকের শাসনই স্বশাসনের চেয়ে বড় নয়।"[১]

—লিওনার্দো

ত্রিশ বছর বয়সে লিওনার্দো মিলানে পৌঁছলেন বন্ধু আতালান্তে মিগলিওরোত্তিকে নিয়ে। ডিউকের জন্য বাদ্যযন্ত্র বহনকারী ফ্লোরেন্সের রাষ্ট্রদূত...। আর কোনও সমৃদ্ধতর সূত্র না থাকায় আমাদের মেনে নিতে হয় অনামা গাদ্দিয়ানোর জীবনীটির ভাষ্য। ভাসারিও সমর্থন করেন এটিকে। বলেন যন্ত্রটি শিল্পী নিজেই নকশা করেছিলেন। রুপো দিয়ে তৈরি লায়ার বা তারযন্ত্র এটি। "ঘোড়ার মাথার মতো আকৃতিতে তৈরি তার অগ্রভাগ। শব্দ ওঠে নিখুঁত। চমৎকার, গতিময় নকশা।" একটি প্রতিযোগিতায় লিওনার্দো এটিকে বাজান। এবং উপস্থিত সব সংগীতজ্ঞকে হারিয়ে দিয়ে রাজপুত্রের গভীর অনুরাগ অর্জন করেন। কেন না ডিউক ছিলেন 'সংগীতের বিশাল সমঝদার।' স্বাভাবিক পরিণতি— স্তঁধাল ও ভাসারি দু'জনই যা বলেন, 'সমস্ত বিষয়ে' আগ্রহ ও পারঙ্গমতা দিয়ে 'ডিউকের প্রাসাদের অভ্যাগত গোটা নগরীর জনগণের মনকে' বশীভূত করলেন। শিল্পী নিজেই এটা চেয়েছিলেন।

ভাসারির ভুল একটাই। তিনি মিলানগমনের তারিখটিকে এগিয়ে নিয়ে ১৪৭৬ করেছিলেন। কিন্তু সব সাক্ষ্য বলছে, ১৪৮১-র আগে কিছুতেই লিওনার্দো যেতে পারেন না। তবে ঘোড়ার মতো মাথাওয়ালা তারযন্ত্রটি হয়তো সত্যিই ছিল। কারণ লিওনার্দোর স্কেচখাতায় পাই এক পাতা ভরে নানান বাদ্যযন্ত্রের নকশা, আর তার মুখোমুখি পৃষ্ঠায় নানান মাথার আকৃতি— টিয়েপাখি, নেকড়ে, ঘোড়া। এমনকী শয়তান ও ড্রাগনের মাথা পর্যন্ত। যার তলার অংশটি উল্লম্ব দাগে আঙুলের অবস্থানগুলি দেখায়।[২] সে সময় এইসব উদ্ভট নকশার বাদ্যযন্ত্রের খুব চল। জিনিসপত্রেও অদ্ভুত নকশা (মনে করা যাক সেই কিম্ভূত প্রাণী আঁকা ঢালটির কথা)। গানের সাথে বাজানোর মতো 'লিরা দা ব্রাচ্চিও' অবশ্যই ছিল এই যন্ত্রটিও (হাতে করে বাজাবার লায়ার— যেমনটি দেখা যায় বেল্লিনি, কারপাচ্চিও, রাফায়েল, মানতেইনার আঁকা ছবির দেবদূতগুলিতে[৩])।

এমনকী ওই প্রতিযোগিতার ব্যাপারটাও বাস্তব। অনেক পরে তাঁর ডায়েরিতে পাই "তাদেও, নিকোলাইয়ো দেল তুর্কোর পুত্র, নয় বছর বয়সে ১৪৯৭ সালে মিলানে লায়ার বাদন করে ও ইতালির অন্যতম শ্রেষ্ঠ বাদকরূপে নির্বাচিত হয়।"[৪] হয়তো এক্ষেত্রে শিল্পী নিজেই ছিলেন বিচারকদের একজন।

তাঁর লেখাতে বারবার সংগীতের কথা ওঠে। শব্দতত্ত্ব নিয়ে ভাবনা, এবং বাদ্যযন্ত্রের আবিষ্কার বা প্রথাগত যন্ত্রকে আরও নিখুঁত করার চেষ্টা। আধুনিক বেহালা নাকি তাঁরই আবিষ্কার।[৫] তাঁর ছবি ও লেখাতেও তো গভীর ছন্দ ও সুর ফুটে ওঠে।

'অদৃশ্য বস্তুর রূপায়ণ'[৬] বলে অভিহিত করতেন তিনি সংগীতের নোটেশন বা

স্বরলিপিকে। তা দিয়ে নানা মজাদার শব্দের খেলা তৈরির চেষ্টাও করতেন।[৭,৮,৯]

মিলানের সংগীতসমাজে তাঁর প্রবেশ হয়েছিল অবাধ। সে শহরে ছিলেন 'ফ্রঁসে জোস্কাঁ দে প্রে'-র মতো সংগীতজ্ঞরা। ওখানে করা তাঁর প্রথমদিকের একটি প্রতিকৃতিতে (যে প্রতিকৃতিকে বহুদিন ডিউক লুদোভিচের ভাবা হত) তিনি আঁকেন মিলানের এক সংগীতকারকে। ছবিটি ১৯০৫-এ পরিষ্কার করা হয়। এখন পিনাকোতেকা আমব্রোসিয়ানাতে আছে। পরিষ্কার করবার পর দেখা যায় প্রতিকৃতির চরিত্রের হাতে ধরা কাগজে ঝাপসাভাবে পড়া যাচ্ছে 'CANT. ANG' অক্ষরক'টি। সম্ভাব্য ব্যাখ্যা 'কান্তিকাম আঞ্জেলিকাম' নামক একটি কম্পোজিশনের হ্রস্ব-আকার। যে কম্পোজিশনের জনক ফ্রাঙ্কিনো গাফ্‌ফুরিও বা গাফুরিয়াস। মিলানের ক্যাথিড্রালের কয়্যারের পরিচালক। প্রায় লিওনার্দোর বয়সি এই মানুষটির জন্ম লোদিতে। ছবির প্রতিকৃতিটি তবে এঁরই।[১০] বন্ধুত্ব ছিল হয়তো দু'জনের মধ্যে (জেরোলামো আদ্দার সূত্রে জানি, গাফুরিয়াসের 'প্রাকতিকা ম্যুজিকা' বা *Practica musicae* বইটির অলংকরণও করেছিলেন দা ভিঞ্চি। এই তত্ত্বগ্রন্থটিতে প্রথম হার্মোনি-তত্ত্ব বিশ্লেষিত ও প্রতিষ্ঠিত হয়।)

অর্গান, পিয়ানো, তারযন্ত্র, বেহালা, হাতে ধরা লায়ার প্রভৃতির প্রস্তুতকারক লোরেনৎসো গুইনাস্কো দে পাভি-ও ছিলেন লিওনার্দোর বন্ধু। মিলান, ফেরারি ও মানতুর রাজসভায় বাদ্যযন্ত্র জোগাতেন ইনিই। মিলানের পর ১৫০০ সালে ভেনিসে আবার দা ভিঞ্চির সাথে দেখা হবে এঁর। ভিঞ্চির শব্দ ও বাদ্যযন্ত্র নিয়ে নানা পরীক্ষা-নিরীক্ষার সহায়ক নিশ্চয় ছিলেন এই ব্যবসায়ী। আর ছিলেন ছাত্র ও যাত্রাসঙ্গী আতালান্তে মিগলিওরোত্তি। তাঁর চেয়ে প্রায় বারো বছরের ছোট। এবং তাঁরই মতো ফ্লোরেন্সীয় ও অবৈধ জন্মের ভাগী। আর কিছু জানা যায় না। শিল্পীর নোটবইয়ে পাই, এঁর মুখের একটি ভঙ্গির স্কেচ তিনি করেছিলেন।[১১] সম্ভবত বন্ধুত্বের বেশি কিছু ছিল এ সম্পর্ক? মিলানে হয়তো লায়ার বাজিয়ে ও গান গেয়েই দিন অতিবাহিত করত এই যুবক। পরে তাঁদের যোগাযোগ ছিন্ন হলেও, ১৫১৩-তে আবার রোমে দেখাসাক্ষাৎ হয়। ১৫২২-এ এঁর মৃত্যু। তখন তিনি ভাটিকানে স্থাপত্য শিল্পের ব্যবস্থাপনার কোনও আমলাসুলভ কাজে নিরত।

এইরকম একটা ঘটনাক্রম দিয়ে হয়তো লিওনার্দোর এই সময়ের জীবনকে ব্যাখ্যা করা যায়। ভেরোক্কিওর কর্মশালায় ধাতু ঢালাই ও সোনা-রুপোর কাজ যেহেতু তাঁর ভালরকম আয়ত্ত হয়েছিল— তিনি আপন খেয়ালেই রুপো দিয়ে এক অদ্ভুত বাদ্যযন্ত্র বানিয়েছিলেন। জিনিসটার আজব চেহারাই হয়তো লোরঁ দে মেদিচির দৃষ্টি আকর্ষণ করে। তিনি তখন লুদোভিচ স্ফোর্জা— তাঁর মিলানীয় মিত্রকে এই 'আগ্রহবস্তু'টি ভেট পাঠাতে চান। লিওনার্দো এই সুযোগ ছাড়েন না কারণ তাঁর ফ্লোরেন্স ত্যাগের বাসনা তখন খুব তীব্র। নিজেই দূতরূপে তিনি তাই যেতে চান লম্বার্দিতে এবং বন্ধু ও ছাত্র মিগলিওরোত্তির সাথে সেখানের সংগীতজগতে চমক ও প্রভাব বিস্তার করেন। কিন্তু অতঃপর সংগীতজগতেই নিজের কৃতী রচনা করার কথা ভাবেননি— সেটা তরুণ আতালান্তের জন্য ছেড়ে রাখেন তিনি। অশ্বমুখী বীণাটি শুধু তাঁর মিলানে যাবার ছাড়পত্র মাত্র।

তিনি এসময়ে হয়তো যাত্রাপথেই, মিলানের ক্ষমতাশালী প্রভুর উদ্দেশে নিজের

যোগ্যতার বিবরণ দিয়ে একটি কাজের প্রত্যাশায় এক দীর্ঘ পত্র রচনা করেন— যাতে সংগীতের নামগন্ধ পর্যন্ত নেই। আমাদের কাছে তাঁর স্বহস্তের মূল চিঠি নেই— আছে অনেক কাটাকুটিতে ভরা, অন্য কারও হস্তাক্ষরে লেখা একটি খসড়া। যেন তাঁর নিজের উপরে ভরসা ছিল না যে নিজের গুণাবলির সুদীর্ঘ তালিকা দেবার এই কাজটি তিনি করতে পারেন। খসড়াটি দেখে আমরা কল্পনা করে নিতেই পারি, প্রতিটি শব্দ, প্রতিটি ছোট অনুচ্ছেদ, প্রতিটি শব্দের অভিঘাত ভেবে, বুঝে, ওজন করে— তাঁর বন্ধুকে দিয়ে ধীরে ধীরে এ চিঠি লেখানো হয়েছিল।

চিঠিটা সত্যিই অত্যাশ্চর্য। এগারো বারোটি অনুচ্ছেদে (যার ক্রম পালটানো হয়েছে পরে নম্বর বসিয়ে) এমন এক লিওনার্দোকে খুঁজে পাই যে মানুষটির অস্তিত্ব সম্বন্ধে আগে আমাদের কোনও ধারণাই ছিল না।

তাই গোটা চিঠিটাই আমরা তুলে দিই:

"হে মহিমান্বিত মহাশয়, নিশ্চয় আপনি বহু ধরনের যুদ্ধযন্ত্রের সম্যক বিচার বিবেচনা করবার পর দেখেছেন যে এই তথাকথিত আবিষ্কারকদের আবিষ্কৃত যন্ত্রগুলি একে অপরের চাইতে কোনওমতেই আলাদা নয় বরঞ্চ অতি গতানুগতিক। সেক্ষেত্রে আমি কারওর কোনও ক্ষতিসাধন না করেই মহামহিমের কাছে পেশ করতে চাই আমার রহস্যগুলি— যেসব অভিনব যন্ত্র আমি আবিষ্কার করেছি তাদের একটি তালিকা আমি সংক্ষেপে নীচে বিবৃত করছি:

১। অত্যন্ত পোক্ত অথচ হালকা এক ধরনের সেতু আমি নকশা করেছি। এটিকে বহন করে নিয়ে যাওয়া অত্যন্ত সহজ। ফলে শত্রুকে ধাওয়া করতে বা প্রয়োজনে শত্রুর থেকে পলায়ন করতে এটি খুবই কার্যকরী। এমনকী বারুদগোলার আঘাতেও এটিতে অগ্নিসংযোগ হয় না। বসানো ও ওঠানো দুইই সহজ। আমি শত্রুর সেতু পোড়ানো ও ধ্বংস করবার কৌশলও জানি।

২। যুদ্ধকালীন পরিস্থিতিতে যে-কোনও নালা বা খালের জলকে অগ্রাহ্য করবার জন্য অসংখ্য ধরনের সেতু, মই ইত্যাদি রচনা করবার পদ্ধতি আমি জানি। দুর্গ প্রাচীর ভাঙবার র‍্যাম বা চঞ্চুযন্ত্রও আমি তৈরি করেছি।

৩। গোলাবর্ষণ করেও যদি কোনও সুউচ্চ প্রাচীর বা র‍্যামপার্টকে ধ্বংস করা অসম্ভব হয়, তাকে অন্যভাবে ধূলায় লুটিয়ে দিতে আমি জানি।

৪। ছোট প্রস্তরখণ্ড বর্ষণ করে শত্রুকে ধরাশায়ী করবার উপযুক্ত কামান আমার কাছে আছে। আছে ধূমাগ্নি উদ্‌গিরণকারী কামানও, যার ধূম্রজালে শত্রুপক্ষ বিভ্রান্ত ও ভীত হবে।

৫। যদি সমুদ্রে যুদ্ধকর্মটি হয়, তবে আমার কাছে একাধিক যন্ত্র আছে যেগুলি আক্রমণে ও আত্মরক্ষার্থে ব্যবহার করা যায়। এমন যুদ্ধজাহাজ আমি তৈরি করতে পারি যা বড় বড় গোলা, বারুদের পিণ্ডের আঘাতেও ভেঙে পড়ে না ও পুড়ে যায় না।

৬। আমি নিঃশব্দে মাটির তলায় সুড়ঙ্গ খোঁড়ার উপায় জানি— এমনকী নালা বা নদীর তলদেশ দিয়েও সুড়ঙ্গপথ রচনা করতে পারি।

৭। ঢাকা যুদ্ধরথ আমি নির্মাণ করি যা ধ্বংস করা যায় না। শত্রুমধ্যে প্রবেশ করে

তাদের বিনাশ করে এই যুদ্ধযান। যুদ্ধযানের ভেতরে লুকিয়ে পদাতিকরা নিরাপদে বাইরে গোলাবর্ষণ করে যেতে পারেন।

৮। প্রয়োজনে বিশাল গোলা ও কামান তৈরির রহস্য আমি জানি।[১২] যা সচরাচর ব্যবহৃত হয় তা থেকে অনেকটাই পৃথক ও অতি সুন্দর আকৃতির।

৯। নানা অভিনব কামান ও গুলতিযন্ত্র আমার নকশায় আছে। অসংখ্য বিভিন্ন ধরনের যুদ্ধযন্ত্র আমি রচনা করতে পারি।

১০। শান্তিপূর্ণ সময়ে আমি যে-কোনও ধরনের স্থাপত্যশিল্পের কাজে রাষ্ট্রকে সহায়তা করতে সক্ষম। ব্যক্তিগত বা জনবহুল স্থানে যে-কোনও ধরনের সৌধ বা স্মৃতিসৌধ নির্মাণে আমি সক্ষম। জলকে এক স্থান হতে অন্য স্থানে বহন করে নিয়ে যাওয়ার জন্য খাল বা প্রণালী রচনার রহস্যও আমার অধিগত।

আমি মর্মরে, ব্রোঞ্জে বা মাটি দিয়ে মূর্তিরচনা করি। যে-কোনও ধরনের, যে-কোনও মাপের ও বিষয়ের চিত্র আমি দক্ষতার সঙ্গে রচনা করি।

অন্যথায়, একটি ব্রোঞ্জের অশ্বও নির্মিত হতে পারে, যা মহামহিমের সম্মান ও মহত্ত্বের সূচক ও স্মারকরূপে যুগ যুগ ধরে স্ফোর্জা-বংশের গুণকীর্তন করবে।

যদি উপরের কোনও একটি বিষয়কেও অসম্ভাব্য বা অবাস্তব বলে মনে হয়, আমি সম্পূর্ণ প্রস্তুত আছি আপনার উদ্যানে বা আপনার পছন্দসই যে-কোনও নির্ধারিত স্থানে এগুলির প্রদর্শন ও ব্যবহার করে দেখাতে— অত্যন্ত বিনয়ের সাথে আপনার কাছে আমার এই নিবেদন, ইত্যাদি ইত্যাদি।”[১৩]

সত্যি সত্যিই কাজ চেয়ে এমন করে কোনও পত্র কি তিনি ডিউককে লিখেছিলেন? যুদ্ধবিষয়ে যা এতটাই আত্মম্ভরী ও গর্বিত এবং শিল্পের বিষয়ে এতটাই নীরব? আমি নিশ্চিত নই। রাজপুরুষের পছন্দ হবে এমন একটি বিষয় নিয়েই যে তাঁর এই চিঠির খসড়া তাতে সন্দেহ নেই। লিওনার্দো চিঠিটি কাউকে দিয়ে শ্রুতিলেখন করিয়েছিলেন— হয়তো পাঠিয়েছিলেন, হয়তো পাঠাননি।

অন্তত এটা বলা যায় যে এই চিঠিতে উল্লিখিত কীর্তিকর্মগুলি সত্যিই লিওনার্দো করেছিলেন। কারণ বেশ কয়েক বছর আগেই তিনি তাঁর নোটবইয়ের পৃষ্ঠা ভরে ভরে নানা যুদ্ধযন্ত্রের নকশার খসড়া রচনা করেন। অসংখ্য অস্ত্রের স্কেচ পাই তাঁর খাতায়— হাতে ধরা, উৎক্ষেপণের জন্য বা অগ্নিবর্ষী নানা ধরনের যন্ত্র। এমনকী দুর্গ তৈরির জন্য প্রাচীরের ডিজাইনও। কিন্তু ১৪৮২ নাগাদ তিনি এসব কাজে ব্যাপৃত ছিলেন না। হতে পারে মিলানে আসবার সময়ে যেসব বস্তু সাথে আনেন তার একটি তালিকা ছিল তাঁর কাছে— যার মধ্যে বিভিন্ন ধরনের নকশা এবং খসড়ার কথা পাই। গাছ, ফুল, দেবদূত বা মানুষের স্কেচের তালিকাও ছিল— দুই মাদোনা বা আটটি সন্ত সেবাস্তিয়ানের চিত্রের কথা ছিল। এই ধরনের তাত্ত্বিক ও কারিগরি বিষয়ে তিনটি জিনিস বলা ছিল। উনুন বা ফার্নেসের খসড়া, পথপ্রদর্শনের যন্ত্র এবং 'জলে ব্যবহারের জন্য কিছু যন্ত্র'।[১৪] কিছু গোলা বা কামানের ডিজাইন এবং হাতে ধরা তিরধনুকের আধুনিক রূপান্তরের খসড়া পাই। এগুলো সবই মিলানে আসার বহু পূর্বেকার রচনা।[১৫] হঠাৎ নিজেকে সামরিক প্রযুক্তিবিদরূপে দাঁড় করাবার বাসনা তাঁর মনে কেন এল?

ফ্লোরেন্সের সাথে রোম, নেপলস ও তাদের মিত্রগোষ্ঠীর যে যুদ্ধটি হয়েছিল, সেটির সময়ে বা তার প্রস্তুতির সময়ে ভীত শহরটিতে যা যা ব্যবস্থা নেওয়া হয়েছিল, সেই অভিজ্ঞতাই কাজে লাগিয়ে লিওনার্দো হয়তো অস্ত্রের নকশা বা র‍্যামপার্ট, প্রণালীর নকশা প্রভৃতির ব্যাপারে আগ্রহী ও উৎসুক হয়ে ওঠেন।। হয়তো যুদ্ধাস্ত্র বিষয়ে সেই সময়ের নানা বই পড়েন। (১৪৭৬-এ প্রকাশিত হয় তাক্কোল, ভালতুরিও, প্লিনের বই) যেসব অস্ত্র ইতিমধ্যেই বর্তমান, সেগুলিকে কীভাবে উন্নত করা যায় সেই চিন্তায় মগ্ন হন। এক্ষেত্রে তাঁর নিরন্তর প্রয়াস থাকবে, আশ্চর্যভাবে ঠিক যেমনটি তাঁর বাদ্যযন্ত্র বিষয়ক চর্চার পিছনেও: যন্ত্রগুলিকে কতটা উন্নতমানের স্বয়ংক্রিয় করে তোলা যায়, এক যন্ত্র দিয়ে বহু যন্ত্রের কাজ করানো যায় এবং নানা যন্ত্রকে বর্গীকরণ করে, দলে ভাগ করে তাদের মানুষের অনুপ্রবেশ ছাড়াই কতখানি 'যান্ত্রিক' করে তোলা যায়। যেমন একটি নগরীদ্বারের তোরণকে কয়েকটি চাকার ওপরে বসিয়ে চাকাগুলির পারস্পরিক সংলগ্নতা ও গতিকে তিনি ব্যবহার করেন তোরণটি খোলা ও বন্ধের কাজে।[১৬] আর একটি কামান, তিনি চাকা ও শৃঙ্খলের সাহায্যে এমনভাবে নকশা করেন যে একসাথে এগারোটি মুখ দিয়ে এগারোটি গোলা একটিমাত্র সলতের ব্যবহারে ছোড়া যাবে এবং স্বয়ংক্রিয়ভাবে পেছনের একটি আধার থেকে আবার এগারোটি গোলা এসে ওই যন্ত্রের নালিতে বসবে।[১৭] একটি যন্ত্রব্যবস্থা তিনি নকশা করেন যাতে একসাথে দুর্গপ্রাকারের বাইরে শত্রু যদি দড়ির মই টাঙায় তাকে ছুড়ে ফেলে দেওয়া যায় একসাথে বেশ কয়েকটি প্রত্যাঘাত ঘটিয়ে।[১৮] বা এ যুগের মেশিনগানের এক আদি সংস্করণ তিনি বানিয়েছিলেন— একসাথে অনেকগুলি অগ্নিবর্ষী নল পাশাপাশি বসিয়ে।[১৯] একটি ঘণ্টা দিয়ে চারটি ঘণ্টার শব্দ তোলার এক ব্যবস্থা তিনি করেন— যাতে একটি চাবি টিপলেই চারটি হাতুড়ি ঘণ্টাটির ওপরে পড়ে।[২০] তাঁর চেতনা ছিল যন্ত্রের ক্ষমতা বা কার্যকারিতা বৃদ্ধির প্রতি নিবেদিত: সেখানে এক নিরীহ ঘণ্টাঘর আর অগ্নিবর্ষী কামান দুই-ই তাঁর কাছে সমান।

অন্যদিকে এটাও অসম্ভব নয় যে ভেরোক্কিওর কর্মশালা যেহেতু ফ্লোরেন্সের প্রথমসারির স্বর্ণশিল্প এবং ধাতু ঢালাইয়ের কর্মশালা (ক্যাথেড্রালের ধাতুগোলকটির কথা মনে করা যাক), সেহেতু কোনও-না-কোনওভাবে যুদ্ধকালে তিনি ব্যস্ত থেকে থাকবেন কামানের গোলা বা গুলি তৈরির কাজে। গোলাগুলি বা ঘণ্টা অথবা মূর্তি— ধাতু দিয়ে যে-কোনও বস্তু তৈরির পদ্ধতিটি তো একই।[২১] লিওনার্দো ধাতু গলানোর-চুল্লি তথা কামারশালার সমস্ত রহস্যই তাঁর গুরুর কাছ থেকে শিখেছিলেন নিঃসন্দেহে। ফার্নেস বা চুল্লির নতুন নকশার কথা তো লিওনার্দোর ওই তালিকাতেই পাচ্ছি।

মিলানে যখন লিওনার্দোর আবির্ভাব, সেসময়ে ইতালিতে শান্তি প্রক্রিয়া নেহাতই পর্যুদস্ত। তুর্কিদের আক্রমণ, ভেনিস ও রোমের সন্ধি, ফের্‌রারের উপরে ভেনিসের নিয়ন্ত্রণ কায়েম করা এবং ভেনিসের বিরুদ্ধে নানা শক্তির একজোট হওয়া। ভেনিস আবার ভাড়া করা যোদ্ধাদের দিয়ে আর্জেন্তাতে যুদ্ধ খাড়া করেছে। এস্ত-এর মার্কিসকে অনুপ্রবেশ করে পরবর্তী আক্রমণের লক্ষ্য হল লম্বার্দি। ফলত দৌত্য আর কূটনীতির সাহায্য নিয়ে আঞ্চলিক রাজনীতিকে যে মিলান এতদিন সামলে আসছিল, সেই মিলানও এবার হাতে অস্ত্র তুলে নিতে বাধ্য হল।

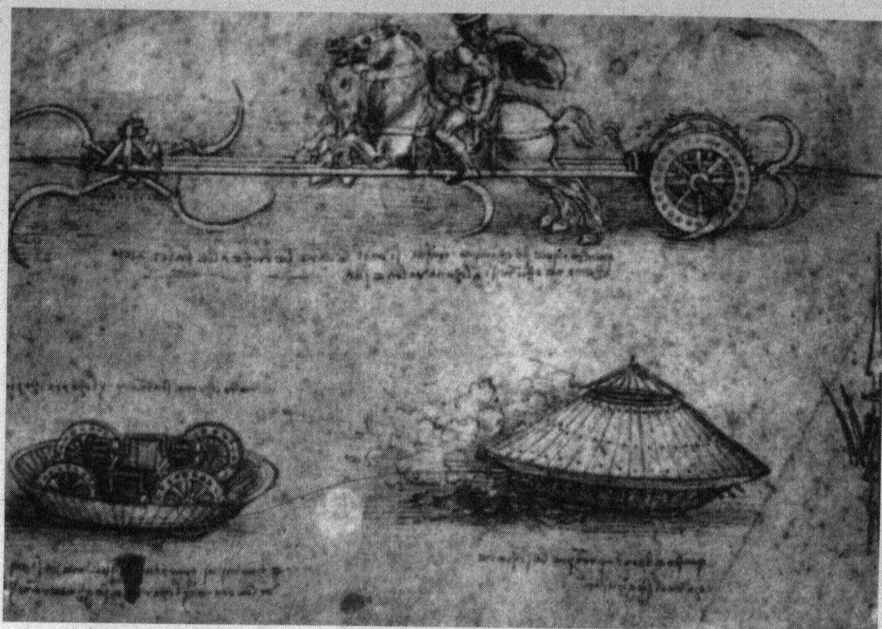
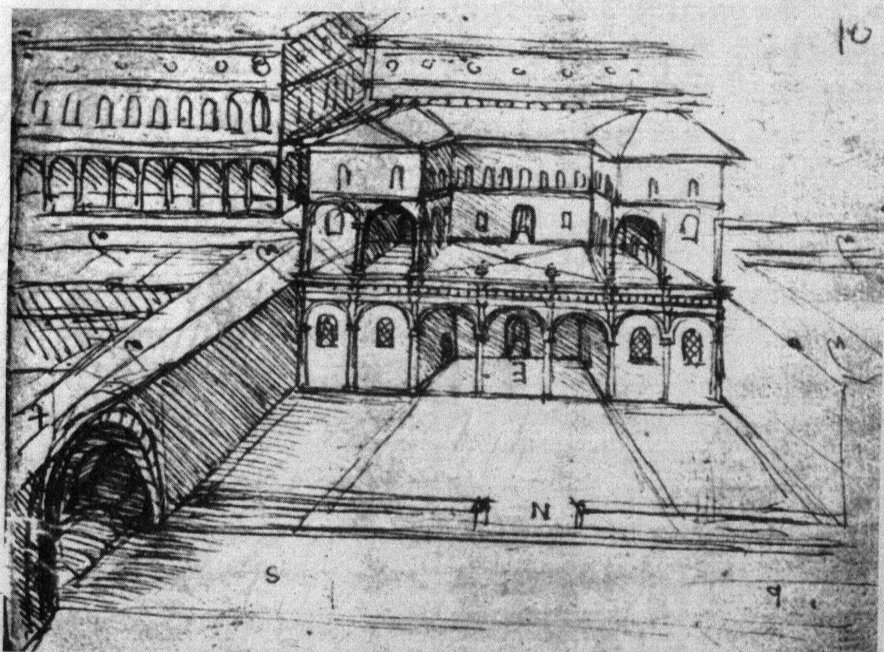
লিওনার্দো নিঃসন্দেহে এই অবস্থাটিকে অনুধাবন করেই বুঝেছিলেন সেখানে সামরিক প্রযুক্তিবিদদের ক্ষেত্রটি উন্মুক্ত আছে। সুতরাং তাঁর চিঠির শুরুতে যুদ্ধকালীন অবস্থার আলোচনা ও শেষাংশে এই 'শান্তিপূর্ণ সময়ে' বাক্যাংশ, বিশেষ অভিনিবেশের দাবি রাখে। সে বড় শান্তির সময় নয়।

স্পষ্টতই, চিঠিটি তিনি পাঠিয়ে থাকুন আর নাই থাকুন, পাঠাবার ঔৎসুক্যটি যথেষ্ট স্পষ্ট। এই ঘটনার বাঁকে দাঁড়িয়ে যে তিনি তাঁর কর্মজীবনের একটা নতুন আদল দিতে চাইছিলেন, এটা ঠিক। সাফল্যের এক সহজ পথ যেন সামনে। যুদ্ধশিল্পে মিলানের খ্যাতি বেশ পুরাতন। ভিয়া দেইলি আরমোরারি এবং সংলগ্ন অঞ্চলে ডজনখানেক কর্মশালায় তৈরি হত তরবারি, বর্শা, ছোরা-ঢাল ও বর্ম— এদের মধ্যে নামজাদা ছিল তোলেদ। দূরে দূরে এগুলি বিক্রি হত। তবে এগুলি খুবই প্রথাগত। পাহাড়ের অপর পারে, তুর্কিতে যেভাবে যুদ্ধশিল্পের প্রসার ও রমরমা, ততটা অবিশ্যি ইতালিতে হয়নি। ফ্রান্সের একাদশ লুই-এর দূত ফিলিপ দা কমিনস এক্ষেত্রে উল্লেখ করেন, "এইসব দেশে আক্রমণ, সৈন্য সাজানো ও তাদের আত্মরক্ষার কৌশল এরা ফরাসি দেশের মতো ভাল করে জানে না।"

সুতরাং লিওনার্দো যে নিজের আবিষ্কারের নতুনত্ব নিয়ে বারবার বলবেন, তাতে আর সন্দেহ কী?

সেসময়ের প্রয়োজনের প্রতিক্রিয়াতেই তিনি তাঁর চিঠিটা লেখেন। পদাতিক সৈন্যদের হাতাহাতি যুদ্ধে ইতালীয়দের মতি ছিল না, তাঁরা চাইতেন দূর থেকে গোলা চালাতে— আক্রমণাত্মক যন্ত্রপাতির তাই সে দেশে কদর। কিন্তু মিলানের বা লম্বার্দির কোনও এলাকা সমুদ্রের দিকে উন্মুক্ত নয়। বরঞ্চ ভেনিসের ছিল এই সুবিধা— এবং সে ছিল এক সামুদ্রিক শক্তি। লিওনার্দো যে নৌযুদ্ধের সরঞ্জামের কথা লিখলেন, তা তাই ঈষৎ অবান্তর মিলানের ক্ষেত্রে।

যে শিল্পীরা রোমে গেলেন, তাঁদের অংশ হতে না পেরে, 'ম্যাজাইদের অনুরাগ প্রদর্শন' *(Adoration des Mages)* বা 'সন্ত জেরোম' *(Saint Jérôme)*— এই দুটি ছবি শেষ করতে না পেরে, ঈষৎ ক্ষুণ্ণ লিওনার্দো হয়তো ছবি আঁকার প্রতিই তখন ঈষৎ বিমুখ। নতুন করে জীবন শুরু করার দিকেই তখন তাঁর মনোযোগ।

আশ্চর্যের ব্যাপার হল, তিনি এক 'যান্ত্রিক' শিল্পের দিকেই ঝুঁকলেন। অথচ একবারও উল্লেখ করলেন না সেই সব উচ্চতর শিল্পের ইতিমধ্যেই বিশ্রুত কীর্তিকে। ভেরোক্কিওর নাম উল্লেখ করলেন না। 'শান্তির সময়ে' তিনি কী কী পারেন, তা বলতে গিয়ে বললেন না ১৪৭১ সালে রাজার ভাই গালেয়াস মারির আগমনকালে ফ্লোরেন্স নগরীকে সাজিয়ে তোলার কথা, অথবা মেদিচির প্রাসাদের অলংকরণের কথা। রোমান বর্ম তৈরির কথা মেদিচির জন্য। নিজের কোনও ছবির কথাই না বলে[২২], তিনি নিজেকে প্রতিষ্ঠিত করতে চাইলেন প্রথমত একজন স্থপতি হিসেবে--- পয়ঃপ্রণালী রচনার কারিগর হিসেবে (আদ্দা নদী থেকে মিলান পর্যন্ত এক প্রণালী তৈরির কথা তখন চলছে।), তারপর ভাস্কর এবং সবশেষে চিত্রকর। চিত্রকলার এই অন্তিম স্থান গ্রহণ আসলে সেসময়ের গুণ বা কৃতীর যে পরম্পরা ও সামাজিক অবস্থান, তারই নিয়মরীতি মেনে।

যুদ্ধযন্ত্রের ইউটোপিয়া—গোলাবর্ষী রথ, অশ্বারোহী-চালিত আক্রমণযন্ত্র। ব্রিটিশ মিউজিয়াম, লন্ডন।

দ্বিতল নগরীর প্রকল্প। বিবলিওতেক দ্য ল্যাস্তিত্যু (পাণ্ডুলিপি বি ১৬ সম্মুখপৃষ্ঠা), পারী।

স্বাভাবিকভাবেই আকৈশোর লিওনার্দো প্রযুক্তিগত ব্যাপারে আগ্রহী ছিলেন। এর সাথে এসে মিলল তাঁর স্বার্থও। সামাজিক অবস্থানে সামরিক প্রযুক্তিবিদের উচ্চতা অনেকটাই।[২৩] সেই বিভার কাছে কয়েকটি ফ্রেস্কো ও প্যানেলের গুরুত্ব খুবই ভঙ্গুর। তবু মর্মরমূর্তি ব্রোঞ্জের কিছু সম্ভাবনা আছে কয়েক শতাব্দী পার হবার। একটি ভবন বা প্রাসাদের আরও বেশি সম্ভাবনা ভবিষ্যৎ প্রজন্মের স্মৃতিতে থাকবার, বিস্ময় সৃষ্টি করবার। কিন্তু রাজনৈতিক ক্ষমতা না থাকলে আবার এসব কোনও কিছুরই মূল্য নেই। যুদ্ধনীতিতে অন্তর্ভুক্ত হওয়া মানে শুধু কৃতিত্বলাভই নয়, নিজের সংরক্ষণের ব্যবস্থাও করা।

লিওনার্দো দেখেছেন মেদিচির সভায় তাঁর সামরিক প্রযুক্তিবিদ গিউলিয়ানো দা সাংগাল্লোর প্রভাব প্রতিপত্তি। এমনকী মেষপালক জিওত্তো তাঁর সময়ের শ্রেষ্ঠ চিত্রকর হওয়া সত্ত্বেও, একমাত্র স্থপতির তকমা পরেই রাজপুরুষের মর্যাদা লাভ করেন, এবং এক মোটা বার্ষিক ভাতা। রাষ্ট্রীয় শিল্পী হবার জাঁকজমক কে না চান?[২৪]

লিওনার্দোর চিঠির শেষ অনুচ্ছেদটি অত্যন্ত গুরুত্বপূর্ণ। নিজের জন্মভূমি ছাড়বার মুহূর্তে কোনও নব সুযোগের খোঁজ ছিল তাঁর। নিশ্চয় তিনি শুনেছিলেন, মিলানে রাজার পিতা ফ্রান্সেস্কো স্ফোর্জার স্মৃতিতে তাঁর একটি অশ্বারোহী মূর্তি তৈরি করতে হবে। হয়তো লিওনার্দোর লম্বার্দি আসার পরিকল্পনাটাই দাঁড়িয়ে ছিল এই খবরের উপরে। তাঁর আশা হয়েছিল এই কাজটি তিনি পাবেন। তাঁর আসল গোপন স্বপ্নটি ধরা পড়ে ওই শেষ অনুচ্ছেদেই। আর তাই, অনুচ্ছেদটি লেখা হয় কর্মবাচ্যে— কিন্তু 'ব্রোঞ্জের অশ্ব নির্মিত হতে পারে।' ভাববাচ্যে বাক্যটি ১৪০০-র ফ্লোরেন্স থেকে আমাদের কাছে এসে পৌঁছেছে প্রায় অবিকৃতভাবেই। কিন্তু মিলান শতাব্দীর পর শতাব্দী এত উত্থানপতনের মধ্য দিয়ে গিয়েছে, যে তাকে চেনাই কঠিন। যে স্তঁধাল মিলানের বাসিন্দা হতে চেয়েছিলেন তিনিও শহরটিকে সম্যকভাবে চিনে উঠতে পারেননি।

মিলানের আদি ইতিহাস না এত্রুস্ক, না গ্রিক মূলের সাথে যুক্ত। তস্কানি এ বিষয়ে অহংকারের সাথে জানায়, মিলান সম্ভবত বর্বর কেলতদের দ্বারা সৃষ্ট। একেবারে সমতলে ও দেশের মধ্যস্থলে অবস্থিত বলেই, একে 'মেদিওলানাম' বলা হত— পরবর্তীকালে জার্মানরা এর নামকরণ করেন 'মেল্যান্ড'। কোনও নদীর তীরে, হ্রদের কিনারে বা পাহাড়ের চুড়োয় অবস্থিত না হয়েও মিলানের এই উন্নতি কীভাবে সম্ভব হল তা বিস্ময়ের। তেস্সান, আদ্দা বা পো নদীর থেকে অনেকটাই দূরে এক স্যাঁতসেঁতে, অস্বাস্থ্যকর জায়গায় এই শহর। আসলে আল্পসের অপর দিকের দেশগুলির সাথে রোমের সংযোগসূত্রের পথে একটি সিঁড়ির ধাপের মতো এই শহর। এভাবেই বাণিজ্য ও রাজনীতির এক গুরুত্বপূর্ণ কেন্দ্র হয়ে ওঠে সে। কার্থেজীয়রা তাকে অনুপ্রবেশ করে, রোমানরা তাকে দখল করে, দিওক্লেশিয়ানের শাসনে এটি সাম্রাজ্যের রাজধানী হয়ে ওঠে। গথরা একে দখল করে, তারপর লম্বার্দরা, যাদের নামেই অঞ্চলের নামকরণ। বারবার এর প্রাচীর ধ্বংস হয়েছে, ছাই হয়েছে নগরী যুদ্ধের আগুনে, বার বার আবার নগরীটি গড়ে উঠেছে; নতুন করে শিল্প গড়ে তুলেছে। ভিসকন্তি পরিবার এখানে স্থায়ীভাবে ছিল একশো ত্রিশ বছর। লিওনার্দোর সময়ে প্রায় এক

লাখ বাসিন্দা নিয়ে গমগম করত এই বিশাল মেট্রোপোলিস। ইউরোপের সবচেয়ে ক্ষমতাশালী শহর। চিরদিনের কাঙ্ক্ষিত শহর। তাই বারেবারে হাতবদল হয়ে কখনও ফরাসি, কখনও স্পেনীয়, কখনও অস্ট্রিয়ান, কখনও জার্মানদের শাসনে এসেছে। ১৯৪৩-এর যুদ্ধে বিমানহানায় মিলানের প্রায় অধিকাংশই ধ্বংস হয়ে গেছে। পাঁচবার ধ্বংস হয়েছে, ইউরোপের অন্য কোনও শহরই এমন হয়নি।

মিলান পোড়ামাটির ইট ও ধূসর পাথরের সমাহারে এক গোলাকৃতি শহর। মাঝেমধ্যে সবুজের ছোঁয়া। সেসময়ের মানচিত্ররীতি মেনে লিওনার্দো যে ম্যাপ তৈরি করেন সেটিতে দেখি মোটামুটি বোঝা যায় মাঝখানের চক, নগরীর দুয়ারপ্রান্তগুলি, মূল অক্ষ অর্থাৎ রাজপথগুলি, এবং বিখ্যাত ভবনগুলি।[২৫] কেন্দ্রে দোম ও কর্তে ভেক্কিয়া, দক্ষিণ দিকে সান লোরেনৎসো গির্জা এবং তিচিনেজ নগরীদ্বার। পুবদিকে পরিখা দিয়ে ঘেরা বিশাল স্ফোর্জা দুর্গ।

দুর্গটি ভেতর ও বাইরে, দু'দিক দিয়েই সমান সুরক্ষিত। সম্ভবত এখানেই লিওনার্দো রাজার সঙ্গে সাক্ষাতের সুযোগ পান, অশ্বমুখী লায়ারটি উপহার দেবার জন্য অথবা পরবর্তীকালে ওই চিঠিটি দিতে।

এই দুর্গটির অভেদ্য গম্বুজ ও মিনারগুলির স্থাপত্য ক্রেমলিনকে অনুপ্রাণিত করেছিল। এর ভেতরকার অংশের সেনা চকে (প্লাস দার্ম) সাড়ে তিন হাজার সশস্ত্র সৈন্য কুচকাওয়াজ করতে পারত। দুর্গের ভেতরকার দুর্গে, 'রশেতা'য় (শুকনো রক্তের মতো রাঙা) ছিল সম্পদের ভাঁড়ার। ফরাসি বা ইংরেজ রাজাদের লজ্জা দিতে পারে রত্নভাণ্ডারের হিরে-চুনি-মুক্তোর সম্ভার— রুপোর স্তূপ। ফেরারির দূতের কথায় এই রৌপ্যস্তূপের উচ্চতা এতটাই যে ঘোড়াও লাফিয়ে পেরোতে পারে না।

লিওনার্দোকে ফ্লোরেন্স থেকে মাত্র ৩০০ কিলোমিটার দূরের এই মিলান শহর যে এক অন্য যুগে, অন্য পৃথিবীতে পৌঁছে দেবে, তাতে আর সন্দেহ কী। মিলান উত্তর ইউরোপের বৈশিষ্ট্যমণ্ডিত। অপরিকল্পিত পথঘাট, প্রচুর মধ্যযুগীয় ঘরবাড়ি। অল্প কিছু বাড়িই 'কোয়াত্রোচেন্তো'র সমসাময়িক ঢঙে তৈরি, যেমন ওসপেদালে মাজ্জিয়োরে দে ফিলারেতে, বা মেদিচির ব্যাংক, যার দরজাটি মিশেলোৎসোর ডিজাইন করা। তবে অধিকাংশ প্রাসাদ ও গির্জা পূর্ববর্তী শতকের সৃষ্টি, রোমান বা গথিক ধারায় তৈরি, ঈষৎ লোকদেখানো আড়ম্বরপূর্ণ গথিক।

এই নৈরাজ্যময় শহরটিতে নিজস্ব কিছু ভাললাগার বস্তুও ছিল। মিলানীয়দের রান্না ও সবাই মিলে ভোজ ও আনন্দোৎসব বিখ্যাত, বানদেল্লো বা গোন্দোনির লেখায় তা পাই। স্তঁধাল বলেন, নগরীর পথগুলি ইউরোপের মধ্যে সবচেয়ে আরামদায়ক। আলবের্তো সাভিনিও প্রশংসার সাথে বলেন, এক কাল্পনিক ব্যক্তিত্ব 'রানদাচ্চিও নিকোলা'র প্রতি একটি পথকে নিবেদিত করাটা অনেকটা এথেন্স-এ 'অজ্ঞাত ঈশ্বরকে' মন্দির উৎসর্গ করার মতোই সুন্দর।[২৬] অর্থাৎ, তার বাসিন্দাদের মুগ্ধই করত এই শহর।

লিওনার্দো এখানে সতেরো-আঠেরো বছর থাকবেন। মিলানকে তিনি ফ্লোরেন্সের পর, ফ্লোরেন্সত্যাগের প্রতিক্রিয়ায় ভালবেসেছিলেন। মিলান ছাড়া তাঁর স্বেচ্ছায় নয়, ঘটনাক্রমে। এবং পরে ফিরেও আসবেন মিলানে।

ভাসারির বর্ণনায় মিলানে ভিঞ্চির আগমনের পর 'রাজপুত্র তাঁর গুণে অকল্পনীয়ভাবে মুগ্ধ হন। তাকে একটি যিশুজন্মের দৃশ্য আঁকার জন্য অনুরোধ করেন এবং তা জার্মান সম্রাটকে প্রেরণ করেন।'[২৭]

এই যে অসামান্য দ্রুত ঔজ্জ্বল্য ও সম্মানপ্রাপ্তির বর্ণনা, এটা সত্য ঘটনা নয়। ওই যিশুজন্মের ছবিটিরও কোনও চিহ্ন নেই কোথাও। এত দ্রুত রাজসম্মান পাওয়া লিওনার্দোর ভাগ্যে ঘটেনি। ১৪৯০-এর অর্থাৎ পৌঁছবার আট বছরের আগে 'প্রযুক্তিবিদের' রাজকীয় উপাধি তাঁর জোটেনি যেমন, ওই অশ্বারোহী মূর্তিটিও তিনি বানাবার সুযোগ পাননি। তাকে অপেক্ষা করতে হয়েছে, ধৈর্য ধরতে হয়েছে, নিজেকে প্রমাণ করতে হয়েছে।

মিলান আসার পথে সম্ভবত তিনি একটি শিল্পী পরিবারের আতিথ্য গ্রহণ করেন। প্রেদি বা প্রেদা পরিবার তিচিনেজ নগরীদ্বারের নিকটে বাস করত। লিওনার্দোর পক্ষে দুর্মূল্য সরাইখানার চেয়ে এই শিল্পীদের সাহচর্যই ছিল অধিক প্রার্থনীয়। এই প্রেদিকে তিনি সুপারিশ করেছেন অন্য কোনও পৃষ্ঠপোষকের কাছে। শিল্পীদের এইভাবে দল গড়া নতুন নয়। একা বেঁচে থাকা এ পেশায় কঠিন। দোনাতেল্লো ও মিশেলেৎসো, মাসাচ্চিও, মাসোলিনো, ফ্রা বার্তোলোমিও ও আলবের্তিনেল্লি, আন্দ্রেয়া দেল সার্তো ও ফ্রাঞ্চিয়াবিজিও— পঞ্চদশ ও ষোড়শ শতকে এমন অনেক উদাহরণ পাই।

নোটবইয়ের এক জায়গায় লিওনার্দো লিখেছিলেন: 'কলমকে নিতেই হবে চাকুর সঙ্গ। কলম ও চাকু— দুয়ের বন্ধুত্ব খুবই কার্যকরী— কারণ একা কলম বা একা চাকু বিশেষ কিছুই করতে পারে না।'[২৮]

মিলানের রাজপুত্রর কাছে অশ্বমুখী লায়ারটির যতই মূল্য তিনি পেয়ে থাকুন, অনির্দিষ্টকাল রাজপুত্রের মনোযোগের অপেক্ষায় বসে থাকবার অপেক্ষা নিশ্চয় তাঁর ছিল না। সম্ভবত স্থানীয় কোনও কর্মশালা ও আতলিয়েরের সাথেই যুক্ত হন তিনি।

প্রেদি-পরিবারের ছ' ভাই, সাধারণ মানের, কিন্তু ঈষৎ বৈচিত্র্যময় তাঁদের গুণাবলি। কাঠখোদাইয়ের কাজ করতেন ইভানজেলিস্তা। ক্ষুদ্র মিনিয়েচার ভাস্কর্যের কাজ করতেন বোবাকালা ক্রিস্তোফোরো। মেডেল ও কার্পেট বুননের ডিজাইন বানাতেন জ্যেষ্ঠ বেরনার্দিনো। জিয়ান আমব্রোজিও ছিলেন চিত্রকর। এই শেষজনের বেশ নাম ছিল। সেসময়ের ধর্মীয় পুস্তক অলংকরণের ও ধাতুমুদ্রায় খোদাইয়ের কাজও করতেন তিনি। রাজপুত্রের বায়নায় তাঁর প্রতিকৃতিও আঁকেন। ফেরারির ডাচেস বা সম্রাট ম্যাক্সিমিলিয়ান ও বিয়াংকা মারিয়া স্ফোর্জার প্রতিকৃতি করার সুযোগও মেলে আমব্রোজিওর।

প্রেদি-পরিবারের সাথে কীভাবে লিওনার্দোর যোগাযোগ হয়, তা জানা যায় না। ১৪৮৩-র একটি চুক্তিতে পাওয়া যায় লিওনার্দোর নামের সাথে সাথেই আমব্রোজিও ও ইভানজেলিস্তা দে প্রেদির নাম। অধুনা ধ্বংসীভূত সান ফ্রান্সেস্কো গ্রান্দে গির্জার সেসময়ে সদ্য তৈরি হওয়া চ্যাপেলে 'ইমাকুলেট কনসেপশন' ভ্রাতৃমণ্ডলীর জন্য একটি অলংকৃত কাষ্ঠপট বা প্যানেল তৈরির জন্য তাঁদের চুক্তিটি সম্পাদন করিয়েছিলেন আইনজ্ঞ আন্তোনিও দি কাপিতানি।

এই চুক্তিতে মায়েস্ত্রো বা গুরুস্থানীয় হিসেবে লিওনার্দোর নাম পাই (মাজিস্তের

লিওনার্দো ভিস্তিইস, ফিওরেনতিনো)। তিন-পটে বিধৃত বা ট্রিপটিক প্যানেলটির মূল, মধ্যবর্তী প্যানেলটি যে আঁকা হবে তেলরঙে এবং আঁকবেন ওই ফ্লোরেন্সীয়, তাও বলা ছিল। পাশের পাল্লাদুটি আমব্রোজিও চিত্রিত করবেন। আর ছবির উপরে সোনার জল বা সোনার পাত বসাবার কাজটি করবেন ইভানজেলিস্তা। মনে হয়, তাঁদের অতিথির গুণাবলিকে সবার সামনে তুলে ধরার জন্যই সচেষ্ট হয়েছিলেন এই মিলানীয় শিল্পীরা।

১৪৮০ সালে এই ভ্রাতৃমণ্ডলী সম্প্রদায় আর একটি চুক্তিতে জনৈক জিয়াকোমো দেল মাইনো নামক ভাস্করের কাছে একটি কাঠের ফ্রেম ও পাটাতন ফরমাশ করেন। নতুন চ্যাপেলের সিলিং বা ছাতের অলংকরণের জন্য বায়না করা হয় ফ্রান্সেস্কো জাভাত্তারি ও জিয়র্জিও দেল্লা চিয়েসার কাছে। লিওনার্দোর কাছে যে ফরমাশ যায় তাতে বলা থাকে, ইতিমধ্যেই তিনটি পটের ফ্রেমে যে বাস-রিলিফের কাজ রয়েছে তাকে শেষ করতে হবে। তা ছাড়া ছবিটি কেমন হবে, বেশ কয়েকপাতার চুক্তিতে কিছুটা লাতিন ও কিছুটা স্থানীয় গ্রাম্যভাষায় বলা থাকে খুঁটিয়ে খুঁটিয়ে। সম্ভবত সম্প্রদায়ের সাধুরা কোনও আইনজ্ঞের সাহায্য নিয়েছিলেন এটি বানাতে। নানা দেবতার প্রতি দীর্ঘ শ্রদ্ধাজ্ঞাপনের পর আইনি গৌরচন্দ্রিকাঅন্তে, বলা হয় কুমারী মাতাকে আঁকতে হবে দু'পাশে দুই প্রফেটের মাঝখানে, 'নিখুঁতভাবে'। তাঁর পরনে থাকবে আলট্রামেরিন নীল ও সোনালি ব্রোকেডের পোশাক, ভেতরে সবুজের আস্তর থাকবে।[২৯] লাল লাক্ষার সাথে সোনার গুঁড়ো মিশিয়ে একটি পাতলা আস্তরণে সোনালি রং যেন ব্যবহার করা হয়। উপরে থাকবেন পিতা ঈশ্বর। তাঁর পোশাকেও সোনালি ও সামুদ্রিক নীলের ব্যবহার হবে। দেবদূতের মাথার দ্যুতি হবে সোনালি। তাদের আঁকা হবে তেলরঙে, 'গ্রিক ঢঙে'। পবিত্র শিশুকে রাখা হবে স্বর্ণময় মঞ্চে। পশ্চাৎপটের পাহাড়, বৃক্ষ ইত্যাদি আঁকা হবে বিবিধ রঙে। এও হবে তেলরঙে আঁকা। গোটা কাজটি ৮ ডিসেম্বরে 'ইমাকুলেট কনসেপশন' বা 'অপৌরুষেয় গর্ভাধানে'র স্মারক উৎসবের আগে সম্পন্ন করতে হবে। শিল্পীরা এজন্য ৮০০ লিভ্র বা ২০০ দুকাত পাবেন। তবে শর্ত হল, ছবিটির রঙের গ্যারান্টি থাকবে দশ বছরের (বোঝাই যায় নব্য রীতির এইসব চিত্রকরের উপরে এতটুকু ভরসা ছিল না মানুষের)।

এই ভ্রাতৃমণ্ডলীটি একটি নব্য সম্প্রদায়। এঁরা মেরিমাতার অপৌরুষেয় গর্ভাধানের নব তত্ত্বের উদ্গাতা। পাঁচ বছর পরে এঁদের এই ধর্মীয় বিভাগটি পোপের স্বীকৃতি পায় অনেক তর্কবিতর্কের পরে। ১৪৯৬ সালে সরবন-এর মোহর পড়ে এতে।[৩০] তাঁদের মতে, শিল্পীদের ঈশ্বরতত্ত্ব নিয়ে মাথা ঘামানোর কিছু নেই— তাঁদের তত্ত্বটিকে শুধু চিত্রে রূপায়িত করাই কাজ ওঁদের। সেজন্য, যেমন বিজ্ঞাপন সংস্থাকে বরাত দেওয়া হয়, তেমন করেই এক্ষেত্রেও শিল্পীদের ডাকা হল।

নিঃসন্দেহে লিওনার্দোর দৃষ্টিভঙ্গি ঠিক উলটো। শিল্পী নিজের স্বাধীনতামতো কাজ করবেন। তিনি জানেন কোন চিহ্ন, কোন প্রতীক তাঁর ছবির ধারণাটিকে পরিস্ফুট করবে। আইনজ্ঞের পুত্র হবার ফলে তাঁর জানা আছে চুক্তির শর্তগুলি অধিকাংশ ক্ষেত্রে তৈরি হয় ভাঙবার জন্যই।

তাঁর এই ছবিটির পরবর্তী নাম, 'প্রস্তরময় স্থানে কুমারী মাতা' ('ম্যাডোনা অফ দ্য

রকস')। সম্পূর্ণ স্বাধীনভাবে ছবিটি আঁকেন তিনি, প্রেদিদের কর্মশালার অভ্যন্তরে, লোকচক্ষুর অন্তরালে। একেবারে শেষে, তাঁর বায়নাকারদের সামনে সেটি টাঙানো হবে চ্যাপেলে। চুক্তি ছিল, টাঙাবার পরই শুধু সোনার জল বা সোনার পাত লাগানো হবে তার উপরে। ফলত, নিরিবিলিতে ভ্রাতৃমণ্ডলীর যাবতীয় শর্তই ভেঙে, লিওনার্দো আঁকলেন নিজের ছবিটি। 'গ্রিক ঢঙে' মোটেই আঁকা হল না তা, কারণ কোনওদিন গ্রিক ঢং তিনি ব্যবহারই করেননি।

সোনার জল একেবারেই ব্যবহার হল না। দৈবভাব বোঝাতে প্রথাগত এই প্রাচীন শৈলীটি অবান্তরবোধে ত্যাগ করলেন লিওনার্দো।[৩১] ব্রোকেডের পোশাকও নয়— ঝকমকে কোনও বস্ত্রাঞ্চল নয়। ম্যাদোনার বিভাব প্রকাশ করবার জন্যে তো এসব সাজসজ্জার কোনও দরকার নেই। কোনও প্রফেট বা প্রাক্-ঘোষকও নয়, গালফোলা মোটাসোটা দেবদূতও নয়। চারটি মাত্র চরিত্র এক পার্বত্য প্রেক্ষাপটে। মেরিমাতা, কিশোরী মেয়ের মতো দেখতে, এক দেবদূতকন্যা যার ডানাটি ছায়াবৃত, শিশু যিশু ও শিশু সন্ত জঁ। এ দিয়েই ব্যক্ত করা হল কুমারী মাতার জীবনের একটি সুন্দর মুহূর্ত। ভ্রাতৃসম্প্রদায়ের চিন্তাকল্পনার সব চিহ্নময় জাঁকজমকের চেয়ে এ বহুদূরে।

কাহিনি বলছে, তিন ম্যাজাইয়ের মুখে 'ইহুদিদের রাজা' যিশুর বেথলেহেমে জন্মের কথা শুনে রাজা হেরোদ সেই শহরের সমস্ত সদ্যোজাতকে হত্যা করার নির্দেশ দেন। দেবদূত গাব্রিয়েল তাঁদের এ বিষয়ে সাবধান করলে জোসেফ, মেরি ও শিশুকে রাত্রে বেথলেহেম ত্যাগ করে আশ্রয় নিতে হয় মিশরে। সেখানে তাঁরা হেরোদের মৃত্যু পর্যন্ত মরুভূমিতে বসবাস করেন। লিউকের সুসমাচার থেকে গৃহীত এই কাহিনিটি চতুর্দশ শতকের মাঝামাঝি বিবৃত করেন দমিনিকান প্রচারক ফ্রা পিয়েত্রো কাভালকা। তাঁর বয়ানে, এই নির্বাসনকালে শিশু সন্ত জঁ-এর সাথেও দেখা হয় যিশু পরিবারের। এঁদের সাথে সন্ত এলিজাবেথ ছিলেন। দেবদূত ইউরিয়েল এঁদের রক্ষা করতেন। কারণ সন্ত ইউরিয়েলও তো ইজরায়েলের সামনে আবির্ভূত হওয়ার আগে পর্যন্ত 'মরুভূমির একাকিত্বে নির্বাসিত ছিলেন।'[৩২]

লিওনার্দোর ছবিটির কম্পোজিশন তাই এমনই— কুমারী মাতা একটি পাথুরে গুহার মুখে বসে আছেন (যেন পাহাড়টি খুলে গেছে এই পবিত্র পরিবারকে গ্রহণ করার জন্য।) মেরি যেন তাঁর পুত্রকে সন্ত জঁ-র কাছে এগিয়ে দিয়ে আলাপ করাচ্ছেন। এই সন্ত জঁ পরে বারিধারায় যিশুকে ব্যাপটাইজ করাবেন, দীক্ষা দেবেন। সন্ত জঁ এখানে প্রার্থনার ভঙ্গিতে। তর্জনী উপরে তুলে আছেন দেবদূত ইউরিয়েল, চিরাচরিত ভঙ্গিতে। আর শিশু যিশু যেন আশীর্বাদের ভঙ্গিতে। যেন জোহানিক সমাচারের প্রতিধ্বনি সন্ত জঁ-র ভঙ্গিতে। 'ওই যে তিনি, যার কথা আমি বলি। তিনি আমার পরে এসেছেন, কিন্তু যাবেন আমার আগে। কেন না তিনি আমার আগেই ছিলেন।' জলের প্রতিভাস, যেটি আমরা পাথরের খাঁজ থেকে গড়িয়ে পড়তে দেখি— মনে করিয়ে দেয় সন্ত জঁ-এর যিশুকে দীক্ষাদানের জলের কথা।

ফ্লোরেন্সের মানুষের কাছে পাথর ও পর্বতগুহা রুক্ষ প্রকৃতির স্মারক ও প্রতীক।[৩৩] ফলে লিওনার্দোর কাছে এর মূল্য আলাদা নিঃসন্দেহে। উপরন্তু এই নির্বাসিত শিশু মায়ের কাছে আছে, পিতা এখানে অদৃশ্য। 'ম্যাজাইদের অনুরাগপ্রদর্শন' ছবিটির মতোই, এখানেও যিশুর

সঙ্গে তাঁর অনুরাগীদের দূরত্ব অনেকটাই। লিওনার্দো এবারও, ধর্মীয় অনুভূতির প্রতীকে মানবিক রাগ-অনুরাগের সৎ চিত্র রচনা করলেন। এক আদর্শ স্নেহময়ী মায়ের বিকীর্ণ রূপ, প্রায় কিশোরীসুলভ এক কুমারী মা— যাঁর একমাত্র চিন্তা পুত্রের মাথার উপরে একটা ছাউনি দেওয়া, ছেলেকে রক্ষা করা। ছেলের খেলার সঙ্গী খুঁজে দেওয়াও। সন্ধ্যা হয়ে আসছে। এক নিরাপদ রাত্রির প্রস্তুতি যেন গুহার ভেতরে।

লিওনার্দোর অনেক ছবির মতোই, এ ছবিটিও নানা প্রশ্নচিহ্নে বিব্রত। সন্ত জঁ-এর এত গুরুত্বপূর্ণ ভূমিকা এই ছবিতে: এ থেকে একটা প্রশ্ন ওঠে। ইনি তো ফ্লোরেন্সের রক্ষাকর্তা। কুমারী মেরি মায়ের অপৌরুষেয় গর্ভাধানের তত্ত্বে এঁর ভূমিকা কী?

আর এক কারণে মনে করা হয় লিওনার্দো এই ছবিটি শুরু করেছিলেন মিলানে নয়, ফ্লোরেন্সেই। কারণ এ ছবির কুমারী মা ভেরোক্কিওর ঘরানার মাদোনা, এবং অনেক দিক থেকেই এটি 'অনুরাগপ্রদর্শন' *(Adoration)* ছবিটির মতো। প্রস্তর অংশ 'সন্ত জেরোম' *(Saint Jerome)*-এর মতো। এর স্কেচগুলি দেখলেও মনে হয় ফ্লোরেন্সীয়। চাপা রঙের ব্যবহারটাও (যদিও বহুবার টাচ করার কারণে, এবং ক্যানভাসে পুনঃস্থাপনের ফলে অনেকটাই অস্বাভাবিক হয়ে পড়েছে ছবিটি) লিওনার্দোর 'প্রথম পর্বে'র আঁকা বলে মনে হয়। মনে করা হয় মিলানে আসবার সময়ে ছবিটি লিওনার্দো নিয়ে আসেন। আদৌ ভ্রাতৃসংঘের কথা ভেবে ছবিটি আঁকা নয়। কিন্তু প্লাস্টারের পুরু আস্তরণে আবৃত কাঠের একটি প্যানেল, যার দৈর্ঘ্য দু' মিটার এবং ওজন অন্তত আশি কিলো, এবং যা সহজেই নষ্ট হয়ে যেতে পারে— এমন একটি ছবিকে খচ্চরের পিঠে চাপিয়ে বা গো'শকটের ছইয়ের মধ্যে ঢুকিয়ে নিয়ে আসার কথা কি খুব বিশ্বাসযোগ্য? তা ছাড়া ভ্রাতৃসংঘ দেওয়ালে যে ফ্রেমটি তৈরি করেছিলেন চ্যাপেলে, জিয়াকোমো দেল মাইনো-কে দিয়ে, সেই প্লাস্টারের ফ্রেমের মাপে মাপে ছবিটি আঁটবেই বা কী করে। উপরন্তু, ছবিটি সম্পূর্ণ চৌকো নয়। চ্যাপেলের ওই নির্ধারিত স্থানের মাপ অনুযায়ী, উপরদিকে অর্ধগোলাকৃতি এক বক্র আকৃতি আছে ছবিটিতে[৩৬]— এটা আদৌ ফ্লোরেন্সীয় কায়দা নয়। পবিত্রতার খাতিরে কোনও ধর্মীয় সম্প্রদায় যে সেকেন্ডহ্যান্ড ছবিকে তাঁদের দেওয়ালে টাঙাতে অনুমতি দেবেন, এটাও অবিশ্বাস্য। এমন হতে পারে যে লিওনার্দো ফ্লোরেন্সেই বসে ছবিটির পরিকল্পনা ও স্কেচ করেছিলেন— তাঁর মাথায় ও কাগজে ছবিটির অস্তিত্ব ছিল, এবং মিলানে তার প্রথম কাজটি তিনি ফ্লোরেন্সীয় ঢঙেই করতে চেয়েছিলেন। শহর বদলালেই যে আঁকবার রীতি পালটাতে হবে তা তো নয়।

হয়তো সেজন্যেই ভ্রাতৃসংঘ ছবি শেষ করার জন্য অত্যন্ত কম সময় দিলেও এই কাজে অগ্রসর হয়েছিলেন লিওনার্দো। মাত্র সাড়ে আট মাসের মধ্যে ছবিটি সম্পূর্ণ করার চুক্তিশর্তে রাজি হয়েছিলেন। অন্যথায় তাঁর প্রায় প্রতিটি ছবিই ভাবা, স্কেচের মাধ্যমে সম্পূর্ণ কল্পনা করা তারপর আসল ছবিতে হাত দেওয়ার মধ্যে অনেক সময়ের ব্যবধান থাকে। তা ছাড়া তাঁর তেলরঙের রীতিতে অনেকটাই সময় লেগে যেত রং শুকিয়ে দ্বিতীয় বা তৃতীয় পরত লাগাতে! তা ছাড়া এ সময়ে তাঁর চিত্রশিল্পের দিকে তেমন মনও ছিল না। যে ছবি একবার আঁকা হয়ে গেছে তাকে আবার আঁকতে তাঁর ইচ্ছা ছিল না। যে অঙ্কনরীতি তাঁর আয়ত্ত হয়ে

গেছে, তাকেও তিনি ছেড়ে দিতেন— নতুন করে আরও এক নব উদ্যোগ, নব পরীক্ষানিরীক্ষার ভেতরে ঢুকতে চাইতেন। এত নোট, এত স্কেচ তাঁর মতো করে নবজাগরণের অন্য কোনও শিল্পীই রেখে যাননি: প্রতিটি বিষয়ে নিখুঁত সম্পূর্ণতায় পৌছনো ছিল তাঁর আকুতি।

এই 'প্রস্তরময় স্থানে কুমারী মাতা' *(la Vierge aux rochers)* ছবিটি নিয়ে বিভ্রান্তি আরও বাড়িয়ে দিয়েছে ছবিটির দুটি ভার্সান বা সংস্করণ। একটি আছে লুভ্র-এ, অন্যটি পরবর্তী, এবং তাতে আমব্রোজিও দে প্রেদির হস্তচিহ্ন পাওয়া যায় দা ভিঞ্চির সঙ্গে সঙ্গেই। এটি লন্ডনের 'ন্যাশনাল গ্যালারিতে' আছে। কেউ কেউ একটি তৃতীয় ছবির কথাও বলেন।[৩৫] তা ছাড়াও আমাদের কাছে কিছু পরস্পরবিরোধী তথ্য আছে, যাতে কুড়ি বছর ধরে চলা এক মামলার বিবরণ খণ্ড খণ্ড ভাবে পাই। মামলাটি লিওনার্দো ও তার দুই সহযোগী প্রেদিভাইয়ের সাথে ওই ভ্রাতৃসংঘের।

নিঃসন্দেহে ছবিটি শেষ করতে দেরি হয়েছিল। ২০০ দুকাতের মধ্যে লিওনার্দো ১০০ দুকাত দাবি করেন, তাঁকে মাত্র পঁচিশ দুকাত দেওয়া হয়। বলাই বাহুল্য, ছবিটি আঁকার পর তার রং-ঢং ভ্রাতৃসংঘের পছন্দসই হয়নি। তখন আইনজ্ঞদের ডাক পড়ে। ডিউক লুদোভিচ স্ফোর্জার কাছে অবধি পৌঁছয় মামলা। এবং বিচার বহু বছর স্থগিত হয়...

পাশের দুটি পাল্লা বা প্যানেলে যে বাদ্যগীতসহ দেবদূত আঁকার কথা ছিল প্রেদির, সেটিও তিনি চুক্তি লঙ্ঘন করে লিওনার্দোর রীতি অনুসরণ করেই আঁকেন। সোনার জল বা মাথার চারপাশের দিব্যজ্যোতি ছাড়াই।[৩৬] 'গ্র্যান্ড ফরম্যাট' বা বিশাল প্রেক্ষিতে।

তবু, লিওনার্দো এ ছবিতে নিজের স্বাধীনতা অনেকটাই খর্ব করেছেন। পাথরে যে ধরনের ঘাস ফুল বৃক্ষলতাদি এঁকেছেন তাতে এটিতে গথিক রীতির ছোঁয়া পাই আমরা। সে সময়ের প্রচলিত রীতি অনুযায়ী মরুভূমির মধ্যেও তিনি ফুল ফুটিয়েছেন। যে যে ফুল বা গাছ প্রতীকী অর্থে ব্যবহৃত হয় তাদের প্রতীকই রেখেছেন। যেমন পশ্চাৎপটের আইভি লতাটি নিষ্ঠা ও পারম্পর্যের প্রতীক। পাম গাছ ও আইরিশ-লিলি প্রাথমিক প্রেক্ষাপটে, যথাক্রমে শান্তি ও ধরায় অবতীর্ণ ধাতুরূপের প্রতীক। রক্তাভ অ্যানিমোন ফুল দুঃখ ও মৃত্যুর প্রতীক অতি প্রাচীন কাল থেকে— তা যিশুর ক্রুশবিদ্ধ হবার ইঙ্গিতবাহী। মেরিমাতাকে প্রফেটদের মাঝখানে না রেখে লিওনার্দো ভ্রাতৃসংঘকে তুষ্ট করতে চাইলেন অন্যভাবে— নানা প্রতীকে মেরির পরিমণ্ডলকে পরিবৃত করে। আসলে সে সময়ের মানুষ যে ভাষা বুঝতে পারেন ঠিক তেমনভাবেই গল্পটা বলতে চেয়েছিলেন তিনি।

তবু, অনেক প্রশ্ন থেকে যায়। দেবদূতকন্যা কিশোরী ইউরিয়েল-এর চোখের দৃষ্টিটি কোন দিকে, আমরা বুঝতে পারি না। বিবিধ হাতের খেলাগুলিও আমরা বুঝি না। বিশেষত দেবদূতের তর্জনী, যিশুর আশীর্বাদময় হাত। মা মেরির খোলা, উদ্যত আঙুলগুলি— যা দেখলে সহসা ইগলের পাখার কথা মনে পড়ে যায়। একইসঙ্গে যা রক্ষা করে আবার যেন শাসনের জন্যও উদ্যত।

শিল্পীর অভিপ্রায়কে নিয়ে অতিরিক্ত চুলচেরা বিশ্লেষণ করা উচিত নয়। তবু লিওনার্দোর ছবিটিতে হয়তো অসচেতনভাবেই এক বৈপরীত্য পাই আমরা। যা আমাদের বিষণ্ণ করে।

মা, শিশু, দেবদূত— সবার মিলনের শান্তিময় দৃশ্যটির সঙ্গে প্রায় বিশ্বের অন্তিম পরিণতির মতো এক সবজেটে নিরাভরণ রুক্ষতার বৈপরীত্য এখানে। পশ্চাৎপটের অমানবিক নৈরাজ্য ও বন্ধুরতা— শুষ্ক, কঠিন পাথরে ফুলের ফুটে ওঠা, বলে দেয় এক লড়াইয়ের কথা। ক্রুশে যিশু যে বিদ্ধ হবেন তারই এক পূর্বাভাস যেন ফুটে ওঠে। যেন কালভেরের একটি বীজ এখানে পাচ্ছি: কুমারীর নিজের অলৌকিক জন্ম, পবিত্র আত্মার দ্বারা অধিগৃহীত হওয়া, সন্তানের অপৌরুষেয় জন্ম এবং তাকে রক্ষা করে এত দূর অবধি নিয়ে আসা: সবটাই যেন তাকে ক্রুশে বিদ্ধ হবার পথে এক এক ধাপ এগিয়ে দেওয়া। যেন আনন্দময় উদ্‌যাপনের কথা এখানে নেই। "যখনই ভেবেছি বাঁচতে শিখেছি, তখনই মরতে শিখেছি"—লিওনার্দো লিখেছিলেন সক্রেতিসের কথা অনুকরণ করে।[৩৭]

আলোছায়ার বিন্যাসও এখানে বিশিষ্ট অর্থবহ। সোনালি আভার বিকেলের শেষ আলো গুহামুখে এসে পড়েছে। পেছনে অন্ধকার ছায়াচ্ছন্নতা। কিয়ারোস্কুরোর অনবদ্য ব্যবহার।

চারটি ব্যক্তিত্বের হাতের চারটি মুদ্রা— নমস্কার, আশীর্বাদ, রক্ষা ও নির্দেশ করা— মিলিয়ে যেন একটি চতুষ্ক। যিশুর মাথায় দেমোক্লেসের তরবারির মতো একটা ক্রুশকাঠ ঝুঁকে আছে। প্রাক্‌ভাষাটা খুব স্পষ্ট।

ছবির সূক্ষ্মতা হয়তো দর্শকের পক্ষে ছবিটিকে গ্রহণে বাধা সৃষ্টি করে। জনগণ মিশ্র অনুভূতি পছন্দ করে না, তারা স্পষ্ট ভাব চায়। এবং শিল্পকে বোঝার জন্য পরিশ্রমও করতে চায় না। বা পরিশ্রমের ফলটা যেন সহজ হয়। কৌতূহলের বিষয়, যবে থেকে চিত্রশিল্প থেকে ঈশ্বরবাদ চলে গেল, স্পষ্ট কোনও বক্তব্য রাখার দায় চলে গেল, সেই সময়েই লিওনার্দো তাঁর ছবিতে আনলেন এক নতুন গুপ্তবিদ্যার মতো রহস্যময়তা। জুলিয়াঁ গ্রিন লিখেছিলেন তাঁর জার্নালে, "মোনালিসা ছবিটি সম্বন্ধে পড়েছিলাম জীবনের বিভ্রম তৈরি করে তা। আমার মনে হয়েছে, স্বপ্নের বিভ্রম সৃষ্টি করে এই ছবিটি।" এমনিভাবেই এই প্রস্তরের মাদোনা আমাদের নিয়ে যায় এক অবাস্তব দেশ-কালে, যা বিশ্লেষণের অতীত।

তাঁর সময়ে কীভাবে গৃহীত হয়েছিল ছবিটি? সেসময়ের তুলনায় অনেকটাই পরিবর্তিত হয়েছে দৃষ্টিভঙ্গি। তবু, সেসময়ে লম্বার্দির শিল্পচর্চা কোন স্তরে ছিল দেখা উচিত। ফ্লোরেন্স যদ্যপি শিল্পী রপ্তানি করত অবাধে, এ ব্যাপারে মিলান ততটা সমৃদ্ধ ছিল না। শ্রেষ্ঠ সংগীতজ্ঞদের আকৃষ্ট করত মিলান, শ্রেষ্ঠ কবিদেরও। পাভিতে ছিল এক অসামান্য বিশ্ববিদ্যালয়। আইন, চিকিৎসা, ভাষাতত্ত্ব, গণিত প্রভৃতির নব্বইজন অধ্যাপক ছিলেন সেখানে। ১৪৭৬-এ ইতালির প্রথম গ্রিক গ্রন্থ এই বিশ্ববিদ্যালয়ে মুদ্রিত হয়— লাসকারিসের গ্রামার। কিন্তু ললিতকলার ক্ষেত্রে ততটা খ্যাতি ছিল না এখানের। 'লম্বার্দ' রীতি বলতে যেটিকে বোঝানো হত সেটি ছিল একটি মিশ্র রীতি— জিওত্তো, পিসানেল্লো প্রমুখের— তস্কান, ভেনিসীয়, ফ্লামন্দ রীতির সংমিশ্রণ। মিলানের শিল্পীদের মধ্যে অন্যতম শ্রেষ্ঠ ভিনচেঞ্জো ফোপ্পা (জন্ম ব্রেশিয়াতে, ১৪২০-তে)। তিনি ফ্রাঙ্কো-প্রভেঁশাল রীতি ও ফ্ল্যান্ডার্স-এর ঘরানাকে নবরূপ দেন। তাঁর অনস্বীকার্য প্রতিভা পরে ব্রামান্তে এবং লিওনার্দোর স্পর্শে আরও সমৃদ্ধ হয়। দা ভিঞ্চি ফোপ্পা-র থেকে বছর ত্রিশেকের ছোট হলেও

'প্রস্তরময় স্থানে কুমারী' (*La Vierge aux Rochers*— Madonna on the Rocks)। লুভ্র সংগ্রহালয়, পারী।

লম্বার্দির সত্যকার শিল্পচর্চার পরিবেশ তাঁর সাথে সাথেই মিলানে তৈরি হবে।

মিলানের রুচি তখন তেলরঙের দিকে ধাবিত। এ সময়ে এই 'প্রস্তরময় স্থানে কুমারী' *(la Vierge aux rochers)* ছবিটি দৃষ্টি আকর্ষণ নিশ্চয় করেছিল। ভ্যান আইকের ছাত্র পেত্রুস কিসতাস নিশ্চয় চ্যাপেলের ভেতরে কিছু সময় কাটিয়েছিলেন। পদচ্যুত ডিউক ফ্রান্সেস্কো তাঁর সভাশিল্পী জানেত্তো বেরগাতোকে ব্রাসেলসে পাঠান তেলরং শিক্ষা করার জন্য, ১৪৬০ নাগাদ, রজার ভ্যান দের ওয়েইদেন-এর কর্মশালায়। উত্তরদেশের, অর্থাৎ নর্ডিক শিল্পীদের সঙ্গে পাল্লা দেবার মতো বেশ কয়েকটি 'অত্যুজ্জ্বল অংশ' ছিল এই ছবিটিতে। আমার মতে দেবদূতকন্যার জামার স্বচ্ছ আস্তিন অথবা চুলের উপরে, গাছপালার উপরে পড়া আলোর রেখায় আছে এইসব দুর্দান্ত কাজ। নিশ্চয় ছবিটিকে নিয়ে বেশ আলোচনা ও হইচই হয়েছিল বিভিন্ন মহলে। মননজীবী চিন্তকদের মধ্যে এবং স্ফোর্জা পরিবারে— গির্জার আশপাশে।

এতদিনে মিলান যেন খুঁজে পেল তার শিল্পীকে।[৩৮] ব্রামান্তের দিন গেল। তিনি মেলোৎসো দা ফর্লি ও পিয়েরো দেল্লা ফ্রান্সেস্কার কর্মশালায় শিক্ষিত ছিলেন।[৩৯] তখন কাসা পানিগারোলায় অস্ত্রভাণ্ডারের দেওয়ালে ফ্রেস্কো রচনায় নিযুক্ত। তবে ব্রামান্তের আসল প্রতিভা ছিল স্থাপত্যে। তখন চল্লিশের কোঠায় বয়স। তাঁর ছাত্র ব্রামান্তিনো, সেজারিয়ানো। পরে ব্রামান্তে চিত্রকলা ত্যাগ করেন— তুলি ফেলে দেন। ভাসারি বলেন, ইনি খোশমেজাজি, উদার ব্যক্তিত্ব। বোহেমিয়ান। সনেটও লিখতেন ইনি। গোলাকৃতি মুখ, শক্তিশালী চেহারা, বিরলকেশ। কালো পোশাক।[৪০] উর্বিনোর নিকটে জন্ম, সাধারণ পরিবারের ছেলে। ১৪৭৭ সালে পোদেস্তাতের প্রাসাদের ফাসাদ বা সম্মুখভাগ চিত্রিত করেন তিনি। এর পরে তিনি মিলানে আসেন লিওনার্দোর ঠিক তিন কি চার বছর আগে।

ঠিক যেসময়ে লিওনার্দো ব্রোঞ্জের অশ্ব নির্মাণের জন্য রাজপুত্রের কাছে প্রার্থী, সেই সময়েই ব্রামান্তে অপেক্ষায় আছেন ডিউকের সভায় কোনও বিশাল সৌধ নির্মাণের জন্য তাঁর ডাক পড়বে।[৪১] দু'জনের মধ্যে গড়ে ওঠে নিখাদ বন্ধুত্ব।

কোয়াত্রোচেন্তোর '৯০-এর দশকে লেখা এক নোটে লিওনার্দো ব্রামান্তেকে আদর করে সম্বোধন করেন 'দোম্নিনো' বলে ('দোনাতো' ছিল ব্রামান্তের নামের প্রথমাংশ)।[৪২] দু'জনের মধ্যে অনেক মিল। গণিতের প্রতি আগ্রহ। আলবের্তি ও তাঁর প্রতিষ্ঠিত স্থাপত্যরীতির প্রতি অনুরাগ।[৪৩] দু'জনেই বাদ্যযন্ত্রে আসক্ত। চিন্তাভাবনা আদানপ্রদান হয় দু'জনের মধ্যে।[৪৪]

ব্রামান্তে হবেন রোমের স্যান্তোপিয়েরের (সেন্ট পিটার্স স্কোয়ার) ভবিষ্যৎ স্থপতি। মিলানের রাজসভায় তাঁর কবিতার উদ্ধৃতি হয়। ব্যক্তিটি একেবারেই পেশাগত ঈর্ষার বোধে আক্রান্ত নন। বরঞ্চ নতুন বন্ধুটিকে উঁচুতলায় যোগাযোগ করিয়ে দেওয়াই তাঁর উদ্দেশ্য। এভাবেই নিজের স্বদেশি রাফায়েলকে তিনি ভাটিকানে নিয়ে গেছিলেন।

তবু, আশা পূরণের সময় তখনও আসেনি।

১৪৮৪ সালে যুদ্ধের ভয় যখন দূরীভূত হয়েছে, ভেনিসের সাথে চুক্তি সম্পাদিত হয়েছে, তখনই মিলানে এল প্লেগ। পুব থেকে আসা প্লেগ চতুর্দশ শতকে গোটা ইউরোপের এক তৃতীয়াংশ মানুষকে ধ্বংস করে গেছিল। মাঝে মাঝেই তার পুনরুদয় হয়, সংহারক মূর্তিতে বিশেষত শহরগুলিতেই এসে হাজির হয় তা। তখনকার চিকিৎসাবিজ্ঞান তাকে ঠেকাতে

পারেনি। অসুস্থদের আলাদা করে, মৃতদের কাপড়চোপড়, মলমূত্র পুড়িয়ে ফেলেও, শেষমেশ মানুষকে পূজাপ্রার্থনার দ্বারস্থ হতে হত। শববাহকদের বকশিশও হয়ে উঠত আকাশছোঁয়া। গরিবদের মৃতদেহ দিনের পর দিন উন্মুক্ত জায়গায় পড়ে পচত তার ফলে। শেষে নগরবাসীরা সকলে মিলে তাদের গোর দেবার ব্যবস্থা করতেন। তখনকার দৃষ্টিতে প্লেগ ছিল 'বিষাক্ত বাষ্প, হৃদয়ের শত্রু'— মন্দ বাতাসে ভেসে আসা দুঃসময়। সুগন্ধি রুমাল ও ভাল লতাপাতার মশলার সুবাসিত পুঁটলি নাকে চেপে, ভাবা হত, দূরে রাখা যায় এই রোগকে। (কোনও ঠাট্টা নয় এ— পারীতে, ১৮৩২ সালে, কামান দেগে কলেরার মন্দ বাতাসকে পরিশুদ্ধ করবার চেষ্টা হয়েছিল।) এই রোগকে এড়িয়ে থাকবার উপায় ছিল একটাই— 'সর্ব কর্ম ত্যাগ করতঃ পলায়ন।' যতদূর সম্ভব দূরে চলে যাওয়া, প্রধানত গ্রামাঞ্চলে— উঁচু পাহাড়ে, যেখানে বাতাস অদূষিত, বিশুদ্ধ। সেখানে বসে বসে অপেক্ষা করা— কবে রোগটি প্রশমিত হয়ে অদৃশ্য হয়। "ভাই ভাইকে ছেড়ে যায়, কাকা ভাইপোকে ছেড়ে যায়, এমনকী স্ত্রী স্বামীকেও। এমনকী রোগাক্রান্ত সন্তানকে দেখভাল করতে বাবা-মাও ভীত।" 'দেকামেরন' *(Decameron)* গ্রন্থের বর্ণনায় পাই। আক্রান্ত গৃহগুলি থেকে পরিত্যক্ত রোগীদের মৃত্যু চিৎকার ভেসে আসে। এই 'কালো দুর্ভাগ্য' কয়েক সপ্তাহের মধ্যেও অনেক সময়ে শেষ হত (ফ্লোরেন্সে ১৪৭৯-তে যেমন)। এবার মিলানে প্রায় দুটি দীর্ঘ বছর ধরে চলল এই বীভৎস ঘটনা। প্রায় বারো হাজার মানুষের মৃত্যু হল— তিনজনের মধ্যে একজন নাগরিক মারা গেলেন।

ডিউক পৃষ্ঠপ্রদর্শন করলেন, তাঁর গণৎকাররা বললেন এই দুর্যোগে সেটাই শ্রেয়। যে কোনও পচনশীল খাবার, যেমন অয়েস্টারের মাংস— খাওয়া বন্ধ করলেন। জোরালো সুগন্ধি দিয়ে 'পরিশোধন' না করা হলে কোনও চিঠিও খুললেন না।[৪৫] এমনকী অভ্যাগতদের সাক্ষাৎও করলেন দূর থেকে।

লিওনার্দো প্লেগ নিয়ে কিছু না লিখলেও, যেমন যুদ্ধের সময়ে তিনি অস্ত্রশস্ত্র তৈরির প্রতি কৌতূহলী হয়েছিলেন, তেমনি মিলানীয়দের দুর্দশা দেখে ভাবিত হলেন হাইজিন বা স্বাস্থ্য নিয়ে, নগরায়নের সমস্যা নিয়ে। তাত্ত্বিক নানা স্থাপত্যবিষয়ক লেখা পড়তে লাগলেন তিনি— আলবের্তি, ভিত্রুভ, ফিলারেত। হয়তো ব্রামান্তের সাথে কোনও আলোচনার কালেই তিনি এবিষয়ে ভাবতে শুরু করেন। ব্রামান্তে তো লুচিয়ানো লোরানা, ফ্রান্সেস্কো দি জিয়র্জিও মার্তিনির শিষ্য।[৪৬]

এই সময়ে লিওনার্দো তাঁর সব চিন্তাকে নোটবইতে বন্দি করতে পুরোপুরি অভ্যস্ত। তিনি নোটে লিপিবদ্ধ করেন এক আদর্শ শহরের ছবি। নদীর তটে গড়ে উঠেছে এই নগরী। কোনও মহামারীর সম্ভাবনা নেই এখানে। লিখিত পরিকল্পনার সঙ্গে আছে মানচিত্র ও স্কেচ— কিছু কিছু বিশেষ অংশের ডিটেল বা খুঁটিনাটির খসড়া।[৪৭]

তাঁর চিন্তার ভিত্তিভূমি হল এই প্রতিপাদ্য যে শহরের অতিরিক্ত জনসংখ্যাই রোগ-মারীর মূলে। মিলানকে দশটি পৃথক অংশে ভাগ করে, প্রতি অংশে পাঁচ হাজার করে বাড়ি তৈরি করার কথা ভাবেন তাই তিনি। "ছাগলের পালের মতো এলোমেলোভাবে মানুষের স্তূপীকৃত হয়ে থাকার ফলেই কোনায় কোনায় পচন আর মহামারীর মৃত্যুবীজ জমে ওঠে। মানুষকে

ছড়িয়ে দিতে হবে।"[৩৮] শুধু অবতলে সাজানোই নয়—উল্লম্বভাবে সাজানোও তাঁর কল্পনায়। নগরীর তলা দিয়ে যে নিকাশিব্যবস্থার কাটাকুটি রেখা তিনি কল্পনা করেন তাতে তাই বোঝা যায়। নানা জায়গায় লকগেট ও হাওয়াকলের সাহায্যে ফুলফলের উদ্যানে জলসেচ এবং রাস্তা ধোওয়ার ব্যবস্থাও তিনি পরিকল্পনা করেন। উপরিতলে উঁচু হর্ম্য, সুন্দর ভবন, ভদ্রজনের বাস। নীচের অংশে নৌপরিবহন, মালপত্র জীবজন্তুর আদানপ্রদান, খালের সাথে নিকাশিব্যবস্থার যোগাযোগ। ব্যবসায়ী ও শ্রমজীবীদের জন্য আলাদা বাসস্থানেরও পরিকল্পনা নীচের তলায়।

এই বিশাল, ইউটোপিয় এবং যা অতীব এলিটিস্ট, উন্নাসিক, শ্রেণিবিভেদময় পরিকল্পনা আজকের চোখে— তা নাকি তৈরি হয়েছিল 'খেটে খাওয়া মানুষের দুরবস্থা দূর করতে' এমন ভান নিয়ে। হর্ম্য ও প্রাসাদের উচ্চতা থেকে তিনি গণনা করে বার করেন রাজপথের প্রস্থ কতটা হওয়া উচিত। বা বাড়িগুলির ভেতরে যাতে রৌদ্র পৌঁছোয় তার ব্যবস্থা রাখেন। এমনকী, এমন এক চিমনির পরিকল্পনাও তিনি করেন যা নাকি ধোঁয়াকে ছাতের থেকে অনেক উঁচুতে কোথাও বের করে দেবে।

ফুটপাত বরাবর নর্দমা খোঁড়ার পরিকল্পনা তিনি নেন। ময়লা-নিকাশিব্যবস্থার দিকে বিশেষ নজর ছিল তাঁর। তাঁর মতে, ঘোরানো সিঁড়ি থাকা উচিত সব জনবহুল স্থানে। কেননা সোজা সিঁড়ির কোনায় কোনায় ময়লা ফেলে রাখার বিশ্রী প্রবণতা মানুষের। এমনকী গণশৌচাগার রচনার পরিকল্পনা ছিল তাঁর— তার ডিজাইনও তিনি নির্মাণ করেছেন অতি আধুনিকভাবে। শৌচাগারের মাথার ছাতে ছিদ্র থাকা প্রয়োজন বাতাস পরিবহনের জন্য, তিনি বলেন।[৩৯]

কোয়াত্রোচেন্তোর '৯০ সালে মিলানের দরিদ্র অঞ্চলগুলিকে ঈষৎ সংস্কার করার সিদ্ধান্ত নেন কর্তৃপক্ষ। লিওনার্দো এই সময়ে তাঁর কিছু তত্ত্বকে বাস্তবায়িত করার জন্য প্রস্তাব জমা দেন। রাজধানীর আয়তন, তার মফস্‌সল অঞ্চলের আয়তন— ইত্যাদির পরিগণনা করেন তিনি। মানচিত্র ও তার টীকাটিপ্পনীও রচনা করেন। তাঁর নোটবইতে পাই, তিনি যেন একটি বই খুঁজছেন কোনও গ্রন্থাগারে, মিলানের ও তার গির্জাগুলির সম্বন্ধে লিখিত।[৪০] মিলানের একটি অঞ্চলের উপরে পরীক্ষানিরীক্ষা করার প্রস্তাবও তিনি দেন— পোর্তা রোমানা থেকে পোর্তা তোসা অবধি অঞ্চলটি।[৪১] এটা একটা 'পাইলট প্রোজেক্ট'-এর মতো।[৪২] একটি কাল্পনিক মানচিত্রে দেখি, কেন্দ্রীয় বাজার অঞ্চল ও তার আশপাশের সুসমঞ্জস ছন্দোবদ্ধ রাস্তার ও পয়ঃপ্রণালীর নকশা। তিনি বিস্ময়করভাবেই একটি 'ডিসেন্ট্রালাইজেশন' বা বিকেন্দ্রীকরণের কথা তখনই ভেবেছিলেন। একটি বাজার বা কেন্দ্রীয় 'ফোরাম' অঞ্চলের চারপাশেই গড়ে তুলবার কথা ভেবেছিলেন গোটা শহরকে। তাঁর পরিকল্পনা যদি বাস্তবায়িত হত, মিলানের চেহারাই পালটে যেত।

এই নগরায়ণ-কল্পনা (জুল ভার্নের পূর্বসূরি লিওনার্দো) কিন্তু শেষমেশ তৎকালীন স্থপতিদের উপরে কোনও রেখাপাত করেনি। লিওনার্দো কি কোনও কর্তৃপক্ষের কাছে তাঁর প্রকল্পটি পাশ করাতে পেরেছিলেন? ১৪৯৩ নাগাদ তাঁর হাতে লেখা একটি লাল পেনসিলের বাক্যাংশ পাই— কোনও প্রার্থনাপত্রের উদ্বোধনী বাক্য—"মহৎ ও সুবিখ্যাত লুদোভিচ মহাশয় সমীপেষু...।"[৪৩]

তাঁর প্রকল্পের অর্থনৈতিক উদ্দেশ্যটি ছিল— এই প্রকল্পের ফলে কতটা অর্থকরী সুরাহা হবে রাজনৈতিক ও সামাজিক সুবিধার সঙ্গে সঙ্গে। সে চিঠি কি তিনি, ওই প্রকল্পসহ, স্বাক্ষর করে জমা দেন? আমার মনে হয় ওই যুদ্ধাস্ত্র নির্মাণপত্র সহ, এই প্রকল্পটিও, কোনওদিন খসড়ার স্তর পেরিয়ে যথাস্থানে জমা পড়েনি। কেন না, গোটা প্রকল্পে তাঁর বক্তব্য লিখিত হয় 'তুমি' 'তুমি' করে— যা কোনও রাজপুরুষকে লিখিত প্রকল্পের উপযুক্ত সম্ভাষণ নয়।[৫৪] হয়তো তিনি নিজের উদ্দেশ্য সম্বন্ধে নিঃসংশয় ছিলেন না। তাঁর অধ্যয়নের মধ্যে এক গভীর নিষ্ঠা থাকলেও— তাতে স্বপ্নময় একটা ব্যাপার ছিল।[৫৫]

ভয়াবহ প্লেগের কবলে পড়া শহরটি বিপর্যস্ত হলেও, জীবনের গতি কিন্তু রুদ্ধ হয়নি। ঐতিহাসিকরা বলেন এই সময়ে কেউ কেউ এক-আধদিনে অঢেল ধনসম্পত্তি করে নিয়েছিল, দুষ্কর্মাদের অতি উৎসাহের জন্ম হয়েছিল, এবং ধর্মীয় অনুভূতির অবনতি ঘটেছিল।[৫৬] সপ্তদশ শতকে ইংরেজ লেখক সামুয়েল পেপিস লিখেছিলেন—"প্লেগের সময়ে মানুষ একে অপরের প্রতি যে নিষ্ঠুরতা দেখায় তা সারমেয়েরও অধম।"

১৪৮৪-৮৫ সালে লিওনার্দো প্রেদিদের সাথেই থাকতেন। চিত্রকলা, বিদ্যাচর্চা ও ভবিষ্যতের জন্য পরিকল্পনা করা— এই ছিল তাঁর মূল কাজ।[৫৭] ব্রোঞ্জের অশ্ব নির্মাণের বায়না পাবার চেষ্টা করে যাচ্ছেন। তাঁর প্রতিযোগী শিল্পীরাও ময়দানে নেমে পড়েছেন— লম্বার্দ মান্তেগাৎসা ভাইয়েরা এবং গোটা উপদ্বীপের বিখ্যাত পোল্লাইউয়োলি। ১৪৭২-৭৩ সালে এই স্ফোর্জা-রাজকুমার সিদ্ধান্ত নিয়েছেন এই সাম্প্রতিক সাম্রাজ্যটির জয়স্তম্ভ হিসেবে ওই মূর্তিটি স্থাপন করবেন।[৫৮]

রোমান সাম্রাজ্যের প্রাচীন ঘরানায় অনেকগুলি বিখ্যাত অশ্বারোহী মূর্তি আছে। ক্যাপিটল-এর মার্কাস ওরেলিয়াস (৪.২৪ মিটার উঁচু) বা পাভির 'রেজিসোল'কে কে টেক্কা দেবে? ছবিতে পাওলো উচ্চেলো ও আন্দ্রেয়া দেল কাস্তাইনো ফ্লোরেন্সের ক্যাথেড্রালে চেষ্টা করেছেন অশ্বারোহী আঁকতে।[৫৯] কিন্তু ছবি বা নকশায় কোনও সমস্যা নেই, সমস্যা এই সুবিশাল মূর্তিটির ছাঁচ তৈরিতে এবং গলানো ধাতুর ঢালাই করার প্রণালীতে। নির্মাণ কৌশলের ক্ষেত্রে ভাস্কররা যেন আটকে যাচ্ছিলেন। দোনাতেল্লো পাদু-তে একটি অশ্বারোহী মূর্তি তৈরি করেছিলেন, যা কিনা অতীতযুগের পরে এই প্রথম।[৬০] ভেরোক্কিও ভেনিসে তাঁর 'কোল্লিওনে' মূর্তি তখনই তৈরি করছেন। সুতরাং এই তো মোক্ষম সুযোগ লিওনার্দোর, নিজের গুরুকে প্রতিস্পর্ধা দেখাবার।

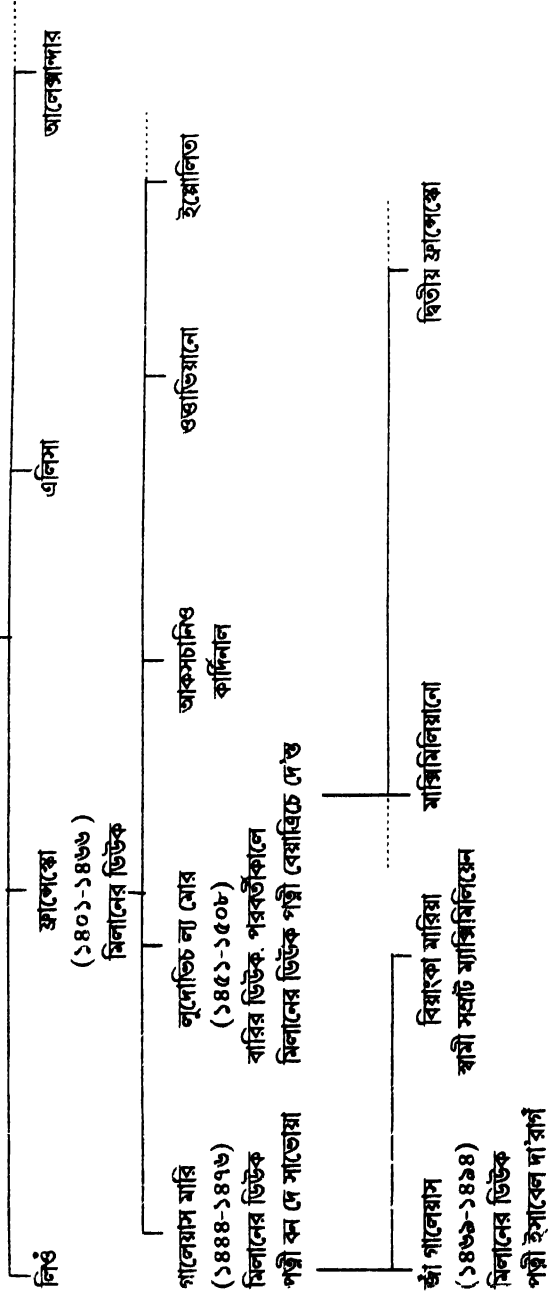
লুদোভিচকে নিজের গুণের প্রমাণ তিনি দিয়েছেন তাঁর তৎকালীন রক্ষিতা সেসিলিয়া গাল্লেরানির প্রতিকৃতি এঁকে। 'এরমিনসহ মহিলা' *(Dame á l'hermine)* ছবিটি, ক্রাচোভির ৎসার্তোরিস্কি গ্যালারিতে রাখা, সম্ভবত সেই প্রতিকৃতিই।[৬১]

'স্ফোর্জা' শব্দটির উৎস 'ফোর্স'। অমিত শক্তিধর ছিলেন এই পুরুষেরা। পূর্বপুরুষ ছিলেন সৈনিক মুৎসো আত্তেনদোলো।[৬২] তিন তিনটি উপদেশ রেখে যান তাঁর উত্তরসূরিদের জন্য। এক, পরস্ত্রীকে ছোঁবে না। দুই, নিজের অধস্তন বা সেবককে কখনও আঘাত করবে না— বা কখনও ভুলক্রমে তা করলেও, পরে ক্ষমা চেয়ে তাকে তুষ্ট করবে। তিন, যে ঘোড়ার মুখ

শক্ত, বা যার খুর থেকে নাল বার বার খসে হারিয়ে যায়— সে ঘোড়ায় চড়বে না। এঁর পুত্র ফ্রান্সেস্কো কিন্তু নিজের সুবিশাল প্রেমপত্রের ভাণ্ডার এক সচিবকে রাখতে দিয়েছিলেন। বৈধ সন্তানের সমসংখ্যক অবৈধ সন্তানেরও জনক তিনি। আসলে প্রণয়ের ব্যাপারে স্ফোর্জারা বেশ সিদ্ধহস্ত ছিলেন— ধৈর্য ও চতুরতা দুইয়ের সমন্বয়ে অতি ধুরন্ধরও বটে। এই ফ্রান্সেস্কোর অশ্বারোহী মূর্তিই রচনার প্রকল্প হয়েছে। তাঁর জ্যেষ্ঠপুত্র গালেয়াস মারি— নিজের মাকে সম্ভবত বিষ দিয়ে মেরে যিনি ক্ষমতাসীন হন—'অতীব পুরুষালি' ছিলেন এবং এমন সব অসৎকর্মের হোতা 'যা লেখিতব্য নয়।'[৬৩] টাকা ও রাজকীয় পদবির বিনিময়ে স্বামীদের থেকে স্ত্রীদের ক্রয় করে নিয়ে ভোগ করতেন তিনি— কখনও কখনও এই বিনিময়টা আইনজ্ঞের সহায়তায় ঘটত। যখন ক্লান্ত হয়ে পড়তেন কোনও নারীতে— তাকে বন্ধুদের উপহার দিতেন। তবু সেইসব নারীরা যে তাঁর সম্পর্কে ভীত বা সংকুচিত ছিলেন তা নয়। ১৪৭১-এ তিনি-ই ফ্লোরেন্সে গিয়ে তাঁর সেই সুবিখ্যাত উপবাসপর্বকালীন অপবিত্র ক্রিয়াকর্ম করেন। তাঁর নিষ্ঠুরতা, নানা অপকর্মের ফলাফলেই শেষমেশ তাঁকে নিহত হতে হয়। সান্তো স্তেফানো গির্জার সামনে তাঁকে খ্রিস্টোৎসবের পরদিন, ১৪৭৬-এ তিনজন আততায়ীর হাতে মরতে হয়। জাঁ গালেয়া ছিলেন তাঁর উত্তরসূরি। তখন তাঁর আট বছর বয়স। তাঁর মা কিছুদিন রাজ্যচালনা করেন কিন্তু এই মাতৃদেবীর এক প্রেমিক, এক দুর্গরক্ষক সামন্তপ্রজা— তাঁদের ধ্বংসের কাণ্ডারী হন। লুদোভিচ স্ফোর্জা ছিলেন ফ্রান্সেস্কোর চতুর্থ পুত্র। ইনি সুযোগ বুঝে তরুণ রাজকুমারের হাত থেকে রাজ্য কেড়ে নেন ও মিলানের কার্যত শাসক হয়ে বসেন। তবে পদবিটা তাঁর তখনও থেকে যায় 'বারির ডিউক'-এর। তিনি ভান করেন— "আমি ক্ষমতাভার বহন করছি, আমার ভ্রাতুষ্পুত্রকে ছেড়ে দিয়েছি সম্মান।" এই লুদোভিচও ভেনাসদেবীর নানা ছলাকলায় ছিলেন পারঙ্গম। লুসিয়া মার্লিয়ানি নামে এক সুন্দরীর সঙ্গে গালেয়াস মারি ও তিনি দু'জনেই লিপ্ত ছিলেন। কোয়াত্রোচেন্তোর '৮০-র দশকে তাঁর প্রীতি বর্ষিত হয় সেসিলিয়া গাল্লেরানির উপরে (উঁচুবংশের তরুণী এবং অতি সৎ)। মধ্যবর্তী কালে বহু রমণীই এঁর অঙ্কশায়িনী হয়েছেন।

১৪৫১ সালে লুদোভিচ স্ফোর্জার জন্ম। লিওনার্দোর চেয়ে অল্পই বড়। এঁর ডাকনাম বা উপনাম ছিল 'ল্য মোর'। 'মোর' অর্থ কালো— 'মুর' শব্দের সাথে যুক্ত। লুদোভিচ কোঁকড়ানো কালো চুলের অধিকারী, জলপাইরঙা তাঁর ত্বক। 'মোরো' তাঁর পূর্বনাম। উপরন্তু নিজের কোট অব আর্মস-এ তিনি ব্যবহার করেন নিগ্রো মুখাবয়ব ও ব্ল্যাকবেরির ঝোপ (ইতালীয় ভাষায় 'মোরো' : সেযুগের মানুষ শব্দ নিয়ে খেলতে ভালবাসতেন। নৈপুণ্য ও সূক্ষ্মতার প্রতীক)।[৬৪] তবে লুদোভিচ এ দুটি গুণের অসদ্ব্যবহারই করেছেন বেশি। ঐতিহাসিকরাও তাঁর কৃষ্ণবর্ণ প্রতীকের সাথে তাঁর কর্মজীবনের তুলনা টেনেছেন। তেরো চোদ্দো বছর তাঁর কাজে সরাসরি যুক্ত থেকেও লিওনার্দো লেখেন, "ল্য মোরের বিচারবিবেচনা— তাঁর নিজের রূপের মতোই কৃষ্ণবর্ণ।"[৬৫]

তবে তাঁর ভাই মিলানের ডিউক গালেয়াসের মতো তিনি নিষ্ঠুর ছিলেন না। অনর্থক রক্তপাতে তাঁর মতি ছিল না। সেযুগের প্রথামতো হাত-পা কেটে, কুপিয়ে, প্রদর্শনীমূলক অত্যাচার করে তিনি শত্রুদের সাজা দিতেন না। তাঁর ওপর আততায়ীর হামলা হবার পর

স্ফোর্জা পরিবার
মুৎসিও আত্তেনদোলো
(১৩৬৯—১৪২৪)
সৈনিক
লিওঁ
ফ্রান্সেস্কো
(১৪০১-১৪৬৬)
মিলানের ডিউক
এলিসা
আলেক্সান্দার
গালেয়াস মারি
(১৪৪৪-১৪৭৬)
মিলানের ডিউক
পত্নী বন দে সাভোয়া
লুদোভিচ ল্য মোর
(১৪৫১-১৫০৮)
বারির ডিউক. পরবর্তীকালে
মিলানের ডিউক পত্নী বেয়াত্রিচে দে'স্ত
আকসচানিও
কার্দিনাল
ওত্তাভিয়ানো
ইপ্পোলিতা
জাঁ গালেয়াস
(১৪৬৯-১৪৯৪)
মিলানের ডিউক
পত্নী ইসাবেল দা'রাগঁ
বিয়াংকা মারিয়া
স্বামী সম্রাট ম্যাক্সিমিলিয়েন
মাক্সিমিলিয়ানো
দ্বিতীয় ফ্রান্সেস্কো

তিনি মূল অভিযুক্তকে প্রাণদণ্ড দিলেও, তার সহকারীকে শুধু কারাবন্দি করেন, বছরে দু'বার সন্ত আমব্রোয়াজের উৎসবকালে চাবুক মারার সাজা দেন শুধু— যা সেযুগে অকল্পনীয় মহানুভবতা, প্রায় দুর্বলতা।

পাভি দুর্গে তাঁর শবাধারের উপরে কৃত মূর্তি দেখে ব্রুসেলসের রাজা বলেছিলেন, আশ্চর্যভাবে তাঁর কীর্তি ও চেহারা মিলে যায়। আত্মতৃপ্ত, বাস্তববুদ্ধিসম্পন্ন, কুসংস্কারাচ্ছন্ন এই মানুষটির ছিল বিশাল মুখমণ্ডল, জোড়া থুতনি, উঁচু হনু, অতৃপ্ত, ঘূর্ণমান চোখ এবং ফোলা ঠোঁট। নিজের বুদ্ধির ও কপালের উপর সুগভীর আত্মপ্রত্যয়ে তিনি দেশের ভাগ্য নিয়ে খেলতে ভালবাসতেন। নিজের ভুলে গোটা ইতালিকে এমনকী টেনে নিয়ে জড়িয়ে ফেলেছিলেন।

একটি লোকগানে তাঁর মুখে বসানো হয়েছিল এই কথা : "আকাশে এক ঈশ্বর আছেন, মাটিতে এক মোর— আমিই বলব, কখন শান্তি, কখন যুদ্ধ ঘোর।"

তাঁর পিতার সভাকবি ফিলেলফো নিজেকে মনে করতেন ভার্জিল বা সিসেরোর সমান, লিখেছিলেন এক আজব বই 'স্ফোর্জিয়াদ' *(Sforziade)* হয়তো মোরের এই অতি অহংকারের মূলে ওই কবি? লুদোভিচ ভাল লাতিন জানতেন, ভাল বক্তা ছিলেন। নিজে কিছুদিন ফ্লোরেন্সে নির্বাসিত ছিলেন, তাই ক্ষমতাসীন থাকাকালে ফ্লোরেন্সীয় কবি বেরনার্দো বেল্লিনচিওনিকে সভাকবি হিসেবে আমন্ত্রণ করেন, 'মিলানীয়দের স্থূল ভাষা'কে ঈষৎ পরিমার্জনের উদ্দেশ্যে। তাঁর সচিবও ছিলেন এক হেলেনিস্ট পণ্ডিত— দুটি বিদ্যালয় স্থাপন করেন যিনি।[৩৩] নিজের রাজধানীকে নব এথেন্স-এ পরিণত করার সাধ ছিল তাঁর। মেদিচিদের অনুকরণেও তাঁর বিশেষ মতি ছিল— মেদিচি পরিবারের পতনের পর তিনি ব্যর্থ চেষ্টা করেছিলেন লোরঁ-র ছোট পাথরের উপরে সূক্ষ্ম কারুকার্যের বিশাল সংকলনটি কিনে নেবার। স্ফোর্জা রাজপুত্রের 'সাংস্কৃতিক কর্মসূচিটি'ও গুরুত্বপূর্ণ। মিলানীয় কবিকুল এই পরিবারের প্রশস্তিগীতি গাইতেন একসুরে।

ল্য মোর চোদ্দোবর্ষীয়া সেসিলিয়া গাল্লেরানিকে পটিয়েছিলেন ক্ষমতাদখলের অব্যবহিত পরেই। মেয়েটি লায়ার বাজাতে পারত, ছিল ছোট ছোট পদ্য রচনায় দক্ষ। সভাসুন্দরীরা তাকে 'আধুনিক স্যাফো' বলে আখ্যা দিত। মেয়েটি অতি সুন্দরী। তারও চেয়ে বড় কথা লুদোভিচের ক্ষণস্থায়ী প্রণয়-আগ্রহকে বেশ দীর্ঘকাল ধরে রাখতে পেরেছিল। প্রতিযোগীদের একে একে উৎখাত করেছিল। দুর্গের একাংশ ডিউকের কাছ থেকে আদায় করে ছোটখাটো এক রাজ্য দখল করে বসেছিল সে— অতি অল্প বয়সেই সে ডিউকের দুনিয়ার প্রধান 'দাম' বা মহিলা হয়ে ওঠে।

লিওনার্দোর এক নোটবইতে পাওয়া যায় এই চিঠির ভগ্নাংশ: "অসামান্যা সেসিলিয়া, আমার দেবী, প্রিয়া..."[৩৪] অনেকের কাছে এটা লিওনার্দোর তাঁর এই মডেলের প্রতি গভীর প্রেমানুভূতির প্রকাশ। একটা গল্প খুঁজে পান তাঁরা এর মধ্যে।

সমস্যা একটাই— এই লেখাটি কোনও এক ডানহাতি লেখকের হস্তাক্ষর এবং লিখিত ১৫১০ নাগাদ রোমে। হাতের লেখাটি রাফায়েল-এর লেখার মতো।

ক্রাচোভির ছবিটিই যে এই সেসিলিয়ার কিনা, তা নিয়েও বিতর্ক আছে। ছবিটিতে বাঁ

দিকে উপর দিকের কোনায় উৎকীর্ণ আছে বানান ভুলে ভরা একটি লেখা 'LA BELE FERONIERE/ LEONARD D'AWINCI'।

বিদঘুটে বানান থেকে এটা বোঝা যায় যে পোল্যান্ড যাবার আগে ছবিটি পারী গিয়েছিল। লুভ্র-এ লিওনার্দোর আর একটি ছবি আছে যার নাম 'লা বেল ফেরোনিয়ের'— তা হল ভিঞ্চির ছাত্র বেরনার্দিনো দা কন্তির আঁকা প্রথম ফ্রাঁসোয়ার এক রক্ষিতার প্রতিকৃতির সঙ্গে গুলিয়ে ফেলা একটি ছবি।[৬৮] এই দুটি ছবিতেই— সেসিলিয়ার ছবির মতোই— নারীমূর্তির কপালে একটি সরু ফিতে বাঁধা আছে যাকে 'ফেরোনিয়ের' বলা হত। এই সরু ফিতেটি ওই সময়ের পঞ্চদশ শতকের ইতালির মেয়েদের অতি জনপ্রিয় এক সাজ।

তবে কী কারণে সেসিলিয়া গাল্লেরানির ছবি বলে চিহ্নিত হল ক্রাচোভির ওই ছবি? যুক্তি অনেকগুলি। (যদিও একদা, এটিকে বেয়াত্রিচ দে'স্ত-এর প্রতিকৃতি বলেও ভাবা হয়েছে) সরু ও ডিম্বাকৃতি মুখ— প্রায় হাসির মতো এক অভিব্যক্তি সে মুখে— মনে পড়িয়ে দেয় 'প্রস্তরময় স্থানে কুমারী' ছবির দেবদূতকন্যা ইউরিয়েলের কথা। একই সময়ের রচনা বলেই মনে হয় দুটিকে।

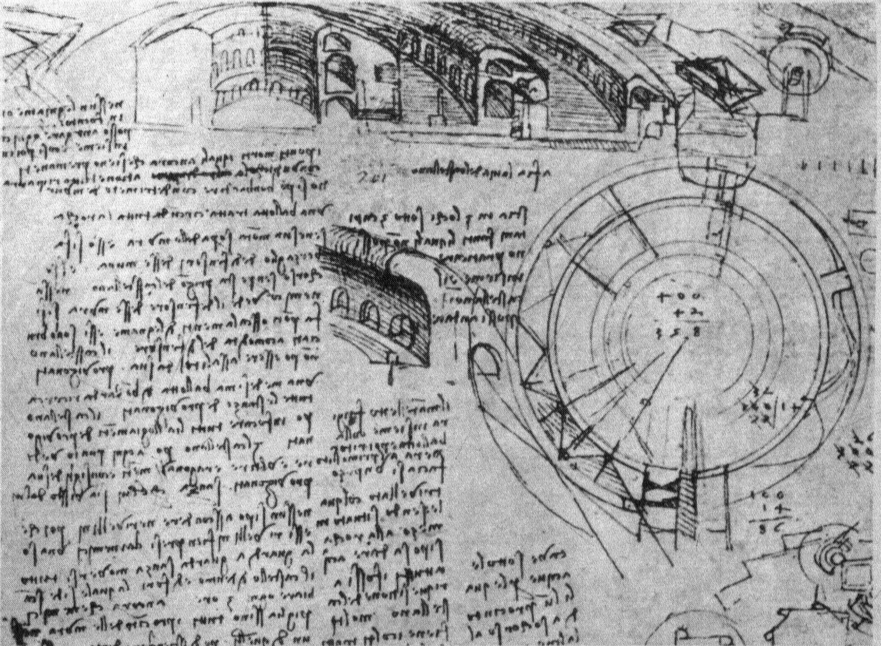
লিওনার্দোর এই বিখ্যাত মোর-রক্ষিতার প্রতিকৃতিরই স্তুতিতে কবি বেল্লিনচিয়োনি লেখেন— "সত্যিকার নারী এতে ঈর্ষান্বিত হয়ে উঠবেন এমনই জীবন্ত এই ছবির মেয়ে। যেন তিনি উৎকর্ণ, আর যেন এখনই কথা বলে উঠবেন।"

ক্রাচোভির ছবিতে নারীটির মনোযোগী ভঙ্গিটি এই বর্ণনার সঙ্গে ম্যানানসই। উপরন্তু যে এরমিন নামক লম্বাটে, বেড়ালপ্রতিম প্রাণীটিকে ধরে আছেন নারীটি, তা ডিউকের অন্যতম প্রতীক। এরমিন তখনকার দিনে পোষা হত বেড়ালের বদলে, ইঁদুর মারার জন্য। তা ছাড়া প্রাণীটির গ্রিক নাম 'গালে' হয়তো গাল্লেরিনার সঙ্গে মেলানো হয়েছে— যেমন শব্দের খেলা আমরা দেখেছি জিনেভ্রা বেঞ্চির প্রতিকৃতিতে 'জেনেভ্রিয়ের' ঝোপের ব্যবহারে।

ছবিটি ভালভাবে সংরক্ষিত হয়নি। মাথা, কাঁধ ও হাতের কনট্যুরে বদল এনে ফেলেছেন অপটু কোনও পরবর্তী শিল্পী। এক্স-রে করে দেখা গেছে কাঁধের পেছনে একটি জানালা বা দরজা আঁকা হয়েছিল। আমব্রোজিও দে প্রেদির সাথে তাঁর যৌথভাবে ছবিটি আঁকার সম্ভাবনাও কম নয়। লিওনার্দোর নির্ভুল করস্পর্শ আছে এরমিন ও মডেলের দেহে। অন্যথায়, জামাকাপড়ের, চুলের অংশ প্রেদির করা বলে মনে হয়।

সেযুগে এমন অসম প্রতিভার শিল্পীরাও যৌথভাবে কাজ করতেন। এ যুগে এটি অবিশ্বাস্য। আসলে সেযুগে কোনও দোকান বা প্রদর্শনীর জন্য ছবি আঁকা হত না— আঁকা হত আগেই বায়না দেওয়া ক্রেতার জন্য। 'আত্মপ্রকাশের' জন্য ভ্যান গখের একের পর এক ছবি এঁকে চলার সময় তখনও আসেনি। যদিও এই প্রয়োজনটা প্রথম অনুভূত হয় লিওনার্দোর মধ্যেই। তবু বহিরাগত নানা বিধিনিষেধের মধ্যে তখনও তাঁকে কাজ করে যেতে হচ্ছে। এমনিতেই, কোনও ছবি শেষ করার ব্যাপারেই লিওনার্দো খুব একটা মাথা ঘামান না। ছবিটির সামগ্রিক কম্পোজিশনের ধারণাটি করে নেওয়াটাই তাঁর মূল উদ্দেশ্য। একটি চিন্তা বা আদর্শকে প্রকাশ করার পথ। 'মানসিক এক ব্যাপার' এটি তাঁর কাছে।[৬৯] তাঁর কাছে সবচেয়ে আনন্দের হল শুধু চিন্তাটা করা— তারপরে কাজটা তিনি ছেড়ে দিতে পারেন

'সন্ত জাঁ বাপতিস্ত'। লুভ্র সংগ্রহালয়, পারী।

সঙ্গীতকারের প্রতিকৃতি। পিনাকোতেক আমব্রোজিয়েন, মিলান।

নগরীপ্রাকারের স্টাডি। বিবলিওতেক আমব্রোজিয়েন (কোদেক্স আতলান্তিকাস, ৪৮ সম্মুখপৃষ্ঠা), মিলান।

অন্যকে। স্পষ্টতই লেখেন তিনি— "চিন্তা করা হল মহৎ কর্ম, কাজে অনূদিত করা দাসত্ব।"[৭০] তাঁর ও প্রেদির যৌথ প্রচেষ্টায় বেশ কয়েকটি ছবি আঁকা হয়েছে— 'পার্শ্বপ্রতিকৃতিতে মহিলা' *(Femme de profil,* মিলানের আমব্রোসিয়ান গ্যালারিতে রক্ষিত)[৭১] অথবা লেনিনগ্রাদের এরমিতাজে রাখা 'মাদোনা লিত্তা' *(La Mudone Litta)*[৭২] এবং লুভ্র-এ রক্ষিত 'মিলানীয় মহিলার প্রতিকৃতি' বা *Portrait d'une dame milanaise,* যাকে আবার 'বেল ফেরোনিয়ের' বলে ভাবা হত।[৭৩] ছবিগুলির চিন্তা বা অভিপ্রায়ে ধরা পড়েন লিওনার্দো, কিন্তু তুলির কাজটিতে যে শুষ্ক ও আড়ষ্ট ভাব আছে তা কনিষ্ঠ শিল্পীর পরিচয় বহন করে। আরও পরে হয়তো প্রেদিদের কেবল একটি নকশা দিয়ে দেবেন তিনি— আর তাঁরা গোটা ছবিটি আঁকবেন। (কোনও এক সমালোচক দেখিয়েছেন. লিওনার্দোর সংস্পর্শে থাকবার সময়ে কীভাবে নিজেকে ছাড়িয়ে যান প্রেদি— অথচ তার পরের কালখণ্ডে লিওনার্দোর অনুপস্থিতিতে তাঁর সমস্ত প্রতিভা কীভাবে লোপ পায়।) অনেক বিতর্কে বলা হয় যেন অন্যের কাজে কেবল সই বসিয়ে গেছেন লিওনার্দো— এটা আদৌ কিন্তু কোনও প্রবঞ্চক শিল্পীর কাজ নয়— অথবা তাদেরকে নিজের উন্নতির সোপান করবারও কোনও উদ্দেশ্য তাঁর ছিল না। রনেশাঁস সহজেই নানান অনুকরণ, হুবহু প্রতিরূপ রচনা— ইত্যাকার ব্যাপারকে সম্মতি দিত। তখন আসল-নকল ইত্যাদির বোধটাই তেমনভাবে আসেনি। আজকের দিনে শিল্প যতই নিশ্চিত নাম খোঁজে, ততই অনুদার হয়ে ওঠে। সেযুগে শৈল্পিক 'কপিরাইট' বস্তুটি ছিল না। নিজের ধারা বা ঘরানাটিকে ছড়িয়ে দেবার মধ্যেই ছিল লিওনার্দোর তৃপ্তি। লিওনার্দো নিজেই একে ব্যাখ্যা করেন সেনাপতির তুলনা টেনে: "সেনারাই তো যুদ্ধ করে বিজয় নিয়ে আসে— কিন্তু তাঁরা তো সেনাপতির আজ্ঞাবাহী— তাই লরেলমুকুট সেনাপতিরও প্রাপ্য।"[৭৪] ভেরোক্কিওর 'বত্তেগা'র আদর্শ তো লিওনার্দো বহন করছিলেনই। অনুকরণকারীরা তো, অন্য অর্থে, তাঁর নামকে দিকে দিকে ছড়িয়ে দিয়েছেন, বিজ্ঞাপিতও করেছেন। মিউজিয়ামে, শিল্পগ্যালারিতে যে বহুল পরিমাণে 'লিওনার্দোপন্থী' ছবির ছড়াছড়ি— সেগুলিই তাঁর এক বড় পরিচয়। কারণ নিজে তিনি এঁকেছেন কম। কিন্তু প্রতিটি ছবিতেই নিজেকে ছাড়িয়ে গেছেন। কখনও পুনরাবৃত্তি করেননি। (দ্যলাক্রোয়া তাঁর 'জর্নাল'-এ ৩ এপ্রিল ১৮৬০-এ লেখেন— "সদা মনোযোগী প্রকৃতির প্রতি, অবিরত প্রকৃতির কাছে ফিরে ফিরে যাওয়া এবং নিজেকে কদাপি অনুকরণ করেননি তিনি") এই অবান্তর অনুকরণকর্মটি তিনি অপরের জন্য ছেড়ে রাখেন।

দীর্ঘ ১৪৮০-র দশকটিতে তাঁর জীবনযাপন সম্বন্ধে আমরা প্রায় কিছুই জানি না। ১৪৮৫-তে পূর্ণগ্রাস সূর্যগ্রহণ হয়, যা ক্রনিকলগুলিও বলে, তাঁর নোটবইতেও স্কেচ পাই[৭৫] চোখের পক্ষে ক্ষতিকর নয় এমনভাবে সূর্যগ্রহণ দেখার একটি যন্ত্রের। এরপর তিনি বেশ কয়েকজন শিল্পীর সাথে সাথেই যোগ দেন দীপস্তম্ভ তৈরির জন্য এক প্রকল্পের প্রতিযোগিতায়। ১৪৮৭ সালে মিলানের ক্যাথিড্রালের জন্য এই দীপস্তম্ভ বা বাতিঘর তৈরির কথা হয়েছিল। এই তথ্য পেলেও, সেসময়ে তাঁর বেঁচে থাকার ধারাটি কেমন ছিল সেটা সম্বন্ধে আদৌ কোনও তথ্য না থাকায় অনেক ঐতিহাসিক ধরেই নিয়েছেন যে মিলানের রাজানুগ্রহের দ্বার এসময়ে তাঁর কাছে রুদ্ধই ছিল। এ যেন ভাসারির বক্তব্যের একেবারে

উলটো পিঠ। স্পষ্টতই, অধুনালুপ্ত কিছু কিছু ছবি বা কাজের কথা যদি বাদও দিই, তবু 'প্রস্তরময় স্থানে কুমারী' এবং সেসিলিয়া গাল্লেরানির ছবির বায়না এটাই প্রমাণ করে যে ১৪৮৫-র ভেতরেই লিওনার্দো রীতিমতো প্রতিষ্ঠিত শিল্পী মিলানের রাজদরবারে। যদি নিজের আশা পূর্ণ না হত তবে কি তিনি মিলানেই থেকে যেতেন? ধীরে ধীরে হলেও, নিয়মিত কাজ করে গেছেন তিনি। যাতে শতাব্দীর শেষ পর্বে এসে রাজসভার শিল্পীদের মধ্যে প্রধানস্থানীয় হয়ে ওঠেন তিনি।

এই দীপস্তম্ভ নকশা করার প্রতিযোগিতায় তাঁর যোগদান তো বলে দেয় সেই কথাই।

মিলানীয়দের কাছে ক্যাথেড্রালের গম্বুজ বা ডোমের চাইতে গুরুত্বপূর্ণ ও পবিত্র আর কিছুই নেই। সুবিশাল এক শ্বেত মর্মরের ক্যাথেড্রাল এটি। নানা কারুকার্য, মূর্তি, পিন্যাকলে কণ্টকিত এই 'বিপুল উন্মাদনা'-টি (তেইনের ভাষায়) বিদেশিদের কাছে নানা বিশেষণে ভূষিত— প্রায়শই অন্তর্বাস বা কেক-পেস্ট্রির তুলনা টানা হয় এর বিষয়ে। এত দীর্ঘ সময় ধরেও কোনও স্থাপত্যকাজ চলেনি। ১৩৮৬-তে শুরু হয়ে ক্রমাগত কিছু-না-কিছু সমৃদ্ধি-সংস্কার চলতেই থাকে— বিংশ শতক পর্যন্ত। ফরাসি ও জার্মান স্থপতিরা প্রথমে এই ভবনটি নির্মাণ শুরু করেন কিন্তু এর বায়নাদারদের চাহিদা অনুযায়ী এক বেখাপ্পা বিশাল মাপে বাড়িটি বানাতে তারা নানা আপত্তি ও সমালোচনা তোলেন। ফলত তাঁদের পাট ওঠে— আসেন ইতালীয়রা। এভাবেই মিশ্ররীতিতে তৈরি হয় অতি-অলংকৃত প্রায়শ সমালোচিত ভবনটি। দৈত্যাকার ভবনটি, আমার মতে, তার আকৃতি দিয়েই একরকমের স্বর্গ স্পর্শ করে।

লিওনার্দোর সময়ে গির্জাটির সম্মুখভাগ তৈরি হয়নি। যাজকরা তখন ভাবছেন, যে কুপোলা বা ডোমটি তৈরি হয়েছে বাড়িটির মাথায় তা এতটাই নড়বড়ে যে ধসে পড়তে পারে যে-কোনও সময়। তাই ওটিকে ভেঙে, ট্র্যানসেপ্টের ক্রুশ ঠিক মধ্যবিন্দুতে একটি বাতিঘর বা শক্তপোক্ত দীপস্তম্ভ (তিবুরিও) তৈরি করতে হবে। আলবের্তির প্রাচীন শিষ্য লুচা ফানচেল্লির ডাক পড়ল লুদোভিচের দরবারে। তিনি বললেন, গম্বুজটির মাপজোক ঠিক নেই, কড়িবরগা বা 'অস্থিকঙ্কাল' দুর্বল, ফলে বাতিঘর তৈরির কাজটিও সোজা হবে না।[৭৬] মাটির অন্তত পঞ্চাশ মিটার জুড়ে থাকবে ঘরটি, চারটি সরু থামের উপরে দাঁড়াবে।

প্রতিযোগিতা ঘোষিত হল। লিওনার্দো যোগ দিলেন, দিলেন ব্রামান্তে। ব্রামান্তে এটার জন্য ছেড়ে দিলেন সান্তা মারিয়া দি সান সাতিরোর কাজটি। তা ছাড়া ফ্রান্সেস্কো দি জিয়র্জিও মার্তিনি ও ইতালির অন্যান্য অঙ্গরাজ্যের নানা স্থপতি এলেন প্রতিযোগিতায়।

লিওনার্দো মিলানে এসে থেকেই এ বিষয়ে তর্কবিতর্কে অংশ নিচ্ছিলেন।[৭৭] ওই ডোমের কাজের প্রথম সারির ভারপ্রাপ্ত জার্মান স্থপতি জাঁ মেয়ার-এর কাছ থেকে তিনি প্রথমে এ বিষয়ে নিজেকে অবহিত করেন। তাঁর খাতায় ওই কুপোলাটির বহুতর নকশা পাওয়া যায়। নানাভাবে গম্বুজটিকে ধরে রাখার ব্যবস্থার কথা তাঁরা এসব নকশায় ভাবেন— স্পাইরাল বা নকল ছাত বা মল্টিজ ক্রুশের আকৃতির ব্যবহার, ইত্যাদি দিয়ে।[৭৮] সমস্যাটির সবরকমের সমাধান ভাবার চেষ্টা করেন তিনি।

১৪৮৭ সালে কড়িবরগা তৈরির ওস্তাদ ছুতোর বেরনার্দো দি আব্বিয়াতে লিওনার্দোর

নকশা করা মডেলটি তৈরি করার বরাত পান। চৌত্রিশ দিন লাগে মডেলটি তৈরি করতে। রাজদরবার থেকে মডেল জমা দেবার খরচা হিসেবে লিওনার্দো পান প্রথমে দুই কিস্তিতে ১৬ রাজকীয় লিভ্র (৮ আগস্ট ও ৩০ সেপ্টেম্বর), পরে আরও চল্লিশ লিভ্র (১১ জানুয়ারি ১৪৮৮)। এটাই তো প্রমাণ যে কর্তৃপক্ষের চোখে তিনি স্থপতি হিসেবে গৃহীত।

কর্তৃপক্ষের উদ্দেশে লিখিত একটি চিঠির অংশে আমরা পাচ্ছি: "হে শ্রদ্ধেয় নির্মাণকর্মের পরিচালকমণ্ডলী, যেমন চিকিৎসকরা মানবশরীরের রক্ষা করেন, রোগীর চিকিৎসা করেন, তেমনই জানবেন, এই গির্জাও একটি মানবদেহ, একটি জীবন্ত শরীর, একটি স্বাস্থ্য— একে রক্ষা করতে চাই সুসামঞ্জস্য, ভারসাম্য, কোনওরকম ভারসাম্যহীনতা এটিকে ভেঙে ফেলতে, ধ্বংস করতে সক্ষম এবং সেজন্যেই, একে রক্ষা করতে, আরোগ্যদান করতে, চাই সেই ব্যক্তি যাঁর সম্যক জ্ঞান আছে এর প্রতিটি অঙ্গপ্রত্যঙ্গ সম্বন্ধে..." এইভাবে লিখতে লিখতে তিনি ব্যাখ্যা করেন, 'অসুস্থ গম্বুজ'-টির আগে 'স্থাপত্যের ঔষধ' দরকার। বলেন যে শুধু এক গভীর স্থাপত্যজ্ঞানই পারে এই ডোমটিকে গোটা নির্মাণকাজের মধ্যে স্থায়ী করতে, মানানসই ও টেঁকসই এক আলোকবর্তিকা তার উপরে তুলে দিতে। "আমার মডেলটিতে আছে সেই প্রতিসাম্য, সেই লাগসই মাপ— সামঞ্জস্য (কনফর্মিতা)। দয়া করে কোনও এক প্রতিযোগীর দ্বারা অযথা বিভ্রান্ত হবেন না— আমাকে অথবা আর যে কাউকে নির্বাচন করুন, কেবলমাত্র দেখে নেবেন তিনি যেন এই স্থাপত্যকলায় পারদর্শী হন, এবং তাঁর নকশায় কতগুলি অংশ এবং কীভাবে তা সাজানো..."[৭৯]

লিওনার্দো এখানে কোনও বানানো কথা বলছেন না। তিনি কড়িবরগা ইত্যাদি যাবতীয় গৃহনির্মাণ-বিজ্ঞানের সূক্ষ্মতা নিয়েই পেশাদার এক স্থপতির মতোই কথা বলছেন। বিশেষজ্ঞের প্রত্যয় নিয়ে আলোচনা করছেন, আর্চ বা অর্ধবৃত্তাকার ছাত ধরে রাখার স্তম্ভ নিয়ে। আর্চকে তাঁর সুন্দর এক ফর্মুলায় ধরার চেষ্টা— "দুটি দুর্বলতা দিয়ে তৈরি এক শক্তি"।[৮০] হয়তো এতদিনের গভীর অধ্যয়ন ও অনুধাবনের পর এবার তিনি জীবনে প্রথমবার কোনও স্থাপত্যকর্মে প্রবৃত্ত হতে চাইছেন। ফ্লোরেন্সের ক্যাথিড্রালের যে ডোমে ভেরোক্কিও ব্রোঞ্জের গোলক উৎকীর্ণ করেছিলেন, সেই গম্বুজের স্থপতি ব্রুনেলেশকির থেকেই পাঠ নিয়ে সমৃদ্ধ হয়েছেন লিওনার্দো। কখনও বা দেখা যায়, সমসাময়িকদের কাজের একেবারে মূল পর্যন্ত চলে গেছেন তিনি। কম্পাস ও শিকল হাতে নিয়ে, থাম ও ভিতের সংখ্যা ও মাপজোক করেছেন নিজে।

লিওনার্দো তাঁর চিঠিতে যে স্থাপত্যটিকে বর্ণনা করেছেন একটি জীবন্ত প্রাণীর সাথে— এই অ্যানথ্রোপোমর্ফিক ধারণা বা নরত্ব-আরোপ আমরা পাই আলবের্তি, ফিলারেত বা তারও আগে ভিত্রুভে। একটি সৌধের স্তম্ভ ও শিরা-উপশিরাগুলি যেন মানবশরীরের অঙ্গপ্রত্যঙ্গ— ট্রানসেপ্ট বা ক্রুশাকৃতি বাহুগুলি যেন হাত এবং খিলান-গম্বুজসম্পন্ন অ্যাপ্স যেন মাথা। যেমন লুচা ফানচেল্লি বললেন গম্বুজের 'অস্থিকঙ্কালে'র কথা। ফ্রান্সেস্কো দি জিয়র্জিও মার্তিনি তাঁর হর্ম্য নির্মাণের পরিকল্পনায়— স্তম্ভসমূহের নকশার উপরে একটি মানবশরীর এঁকে যেন প্রাণদান করবেন তাকে। ভিঞ্চি ছিলেন মার্তিনির ভক্ত, এবং তাঁর পাণ্ডুলিপিতে খুঁটিয়ে খুঁটিয়ে টীকা করেছিলেন।[৮১] তাঁর মানবশরীরের ওই প্রাচীন ব্যবহারটি

ভিঞ্চিকে বিশেষভাবে অনুপ্রাণিত করে। তিনি এই মানবশরীরের অ্যানালজি বা উপমান-সাদৃশ্যকে বহুদূর টেনে নিয়ে যাবেন— প্রায় তাকে তাঁর চিন্তার ভিত্তিভূমি করে তুলবেন। কারণ যেকোনও উপমানই লিওনার্দোর পছন্দের বিষয়। ক্যাথেড্রালের তিবুরিওটির নকশার মাঝে মাঝে তিনি মানব-অঙ্গের স্কেচ এঁকে রাখেন।[৮২] করোটির স্কেচ (কেন না আত্মার 'বাসভবন' বলা হয় করোটিকেই), প্রস্থ বরাবর ব্যবচ্ছিন্ন, দেখতে অনেকটা কোনও প্রাসাদের মতোই।[৮৩] এবং তাঁর মন্তব্য: "যদি একটি সৌধকে হতে হয় মানবদেহের মতো, তবে আগে জানতে হবে মানবদেহ কী, জীবন কী।" এখান থেকেই তাঁর মানবদেহের শারীরসংস্থানের উপর নিজস্ব তত্ত্ব প্রতিষ্ঠার শুরু।[৮৪] ফের যেন এই নির্মাণশিল্প তাঁর পুরনো আগ্রহকে উসকে দিল। সব অধ্যয়ন বিষয়ের মধ্যেকার আন্তঃসম্পর্ক তাঁকে টানত। তিনি মানুষকে সব বিদ্যাচর্চার কেন্দ্রে রাখতে চেয়েছিলেন। 'মানুষ হল পৃথিবীর আদর্শ'।[৮৫] ভিত্রুভের 'দে আরশিতেকতুরা' (বন্ধু স্থপতি জাকোমা আন্দ্রেয়া দে ফেররারের টীকাকৃত)[৮৬] পড়েন তিনি— যেখানে বলা হয়েছে মানবশরীর তৈরি হয় কখনও বৃত্ত, কখনও ক্রশ থেকে। এখান থেকেই লিওনার্দোর সেই বিখ্যাত নগ্ন মানবশরীরের হাত ও পা ছড়ানো বৃত্তাকার চিত্রটির সূচনা (ভিত্রুভিয়ান ম্যান)— যদিও ছবিটি রচিত হয়েছিল ভেনিসে। তাঁর বন্ধু লুচা পাচিওলির লেখা 'দে দিভিনা প্রোপোরসিয়োনে' বা 'দৈব অনুপাত' গ্রন্থের এই বাক্যটি তিনি লেখেন— মানবশরীরের গঠনের নিখুঁত ত্রুটিহীন অনুপাত দেখে প্রাচীনেরা তাদের সব কাজে— বিশেষত পবিত্র মন্দিরগুলিতে ওই অনুপাতের ব্যবহার করেন। কারণ পৃথিবীর দুটি মাত্র বস্তু আছে যার ত্রুটিহীনতা নিঃসন্দেহ। একটি বৃত্ত— বৃত্তের ত্রুটিহীনতা— যা দিয়ে তৈরি সব স্বাভাবিক প্রাণীশরীর এবং দুটি সমবাহুবিশিষ্ট ক্রশচিহ্নের ত্রুটিহীন আকৃতি।" লিওনার্দো এ সময়ে অনেকগুলি সৌধের পরিকল্পনা করেন, প্রতিটির অংশগুলি একটি কেন্দ্রের চতুর্দিকে এক বা একাধিক অক্ষ বরাবর সমানুপাতী ও প্রতিসম আকৃতিতে ছড়িয়ে পড়েছে। যেমন রোজ-উইন্ডো।[৮৭] মানবশরীরের ওই জ্যামিতি— যা বিশ্বের ত্রুটিহীন পরিপূর্ণতার প্রতীক— গোলকের ভেতরে বিধৃত— তারই আর এক রূপ। মন্তোরিওর সান পিয়েত্রোতে ব্রামান্তে যে 'তেম্পিয়েত্তো' তৈরি করেছিলেন তা তো এই ছবিরই অনুপ্রেরণায়। তাঁর ভাটিকানের স্যান্ত পিয়েরের প্রথম খসড়াতেও। ধীরে ধীরে লিওনার্দোও ভাবতে শুরু করেন যে পৃথিবীও মানুষের আদলে তৈরি— "পৃথিবীর আছে এক উদ্ভিদপ্রতিম জীবন। তার মাংস-চামড়া হল মাটি, হাড়গোড় পর্বতশ্রেণি ও কঠিন পাথরের সংস্থান। তার কার্টিলেজ, ক্যালশিয়াম-সঞ্চয়। রক্ত, নদী-নালা। সমুদ্র হল তার রক্তের উৎস— অর্থাৎ হৃৎপিণ্ডের চারপাশে ঘিরে আছে সমুদ্রই। সমুদ্রের জোয়ার-ভাটা হল তার হৃদ্‌স্পন্দন ও নিশ্বাস-প্রশ্বাস। মাটির তলার আগুন হল জীবনের উত্তাপ। সে যে প্রাণী, তার প্রমাণ ওই উষ্ণ প্রস্রবণ, ওই সালফার উৎস, আগ্নেয়গিরি/সিসিলির এটনা পাহাড়ে যার প্রমাণ।"[৮৮] চোখের গতির সঙ্গে তুলনা করেন সূর্যালোকের চলাচলের।[৮৯] তাঁর মতে "স্পর্শকাতর পেশি-চর্ম থেকে বা বুদ্ধি বিবেচনাময় জীবন থেকে" ছাড়া কোনওকিছুই জন্ম নেয় না।[৯০]

তাঁর মানবশরীর ব্যাখ্যা যেমন প্রযুক্তিবিদের দৃষ্টিভঙ্গি থেকে, উলটোদিকে, ভ্রূণতত্ত্ব ও স্ত্রীশারীরতত্ত্বের ভাষায়[৯১] তিনি বটানি বা উদ্ভিদবিদ্যার কথা বলেন। এমনকী শারীরতত্ত্বকে

টেনে নিয়ে যান ভুগোলবিদ্যায়। "ঠিক যেমন টলেমি তাঁর বিশ্ববীক্ষায় বারোটি ফিগার ব্যবহার করেছেন, তেমনি মাইক্রোকসম বা অণুবিশ্বেও বারোটি অংশ। আমি মানুষের শরীরের অংশগুলি নির্দেশ করব যেমন করে দেশের নানা অঞ্চল বা প্রদেশ বিভাগ হয়। প্রতিটির নিজস্ব গতিবিধি আমরা লক্ষ করব, নিজস্ব ক্রিয়াকর্ম লক্ষ করব। 'স্রষ্টা' আমাদের প্রতি তুষ্ট হোন, কারণ তা হলেই আমি যেমন তাঁর মূর্তি এঁকেছি তেমনি মানুষের চিত্র ও প্রকৃতিও বর্ণনা করতে পারব।"[১২] অর্থাৎ, সব দর্শন, সব বিজ্ঞানই পরস্পরে লীন তাঁর কাছে— আর সবের শেষ হল মানববীক্ষা। ফলত কিছু কিছু ভ্রম বা ভ্রান্তি তাঁর এসেই পড়ে। যেমন, ভূবিদ্যা মিশে যায় শারীরতত্ত্বে। ভুল করে তিনি ভাবেন নদী ও সমুদ্র পুষ্ট হয় মাটির নীচের কোনও অজ্ঞাত উৎস থেকে— বৃষ্টি থেকে নয়। ("মানবশরীরে রক্ত যেমন নানা শিরা-উপশিরায় যুক্ত, পৃথিবীর রক্ত, অর্থাৎ জলও তেমনি অগুনতি নদী-উপনদীর মাধ্যমে সমুদ্রে যায় ও নানা বৃত্তে ঘুরে ফিরে পুনরায় নদীতেই ফিরে আসে, সেই নদী যা তার নিজস্ব শিরা-উপশিরা।"[১৩] বহু পরে অবশ্য তাঁর এই তুলনা-উপমানের অতিরিক্ত টেনে চলার ভুলকে তিনি নিজেই প্রশ্নে বিদ্ধ করেছিলেন।)

১৪৮৮ বা ৮৯ সালে প্রতিযোগীরা ক্যাথিড্রালের বাতিঘরের মডেল জমা দেন। কিন্তু ফলাফল প্রকাশে কর্তৃপক্ষ অনেকটাই দেরি করেন। ১৩ এপ্রিল ১৪৯০ শেষমেশ ঘোষিত হয়। দুই লম্বার্দিবাসী জিওভান্নি আন্তোনিও আমাদেও এবং জিয়ান জিয়োকোমো-দোলচেবুয়োনো-কে কাজটি অর্পণ করা হয়। তবে তাঁরা যেন তাঁদের মডেলটি পুনরায় ফ্রান্সেস্কো দি জিয়র্জিও মার্তিনি এবং দে লুচা ফানচেল্লির কাছে বিচারের জন্য জমা দেন এই কথা বলা হয়। অর্থাৎ, এই দুই গুরুত্বপূর্ণ ব্যক্তিকে চটাতে চাননি নির্মাণ-অধ্যক্ষেরা।

১৪৯০-এর ১০ মে লিওনার্দো তাঁর মডেলটি ফেরত নেন। তার একটি পায়া ক্ষতিগ্রস্ত ছিল বলে, সারাবার জন্য বা সেটিকে উন্নতমানের করবার জন্য, তাঁকে ১২ লিভ্র দেওয়া হয়। আরেক শিল্পী পিয়েত্রো দি গরগনজোলার মডেলটিও ফেরত এসেছিল। ৩১ মে ঈষৎ উত্তপ্ত ও দীর্ঘ বাকবিতণ্ডার জন্য জমায়েত হন স্থপতিরা। এক ঘণ্টা ধরে এঁর থেকে ওঁর থেকে নকশা ধার নিয়ে শেষমেশ 'আদর্শ মডেল' তৈরি হয়, ব্রামান্তের ভাষায়— যদিও সবাই একমত ছিলেন না। আবার লুদোভিচ পাভিতে একত্র করেন ফ্রান্সেস্কো দি জিয়র্জিও, জিওভান্নি আন্তোনিও আমেদেও[১৪] ও লিওনার্দোকে (অর্থাৎ, তাঁর মতামতও মিলানের ক্যাথিড্রালের ব্যাপারে গুরুত্বপূর্ণ ছিল)— মন্ত্রণাসভা বসান। এবং শেষমেশ ২৭ জুন সব প্রতিযোগীরা পুনরায় মিলিত হন একটি অন্তিম আলোচনার জন্য, লুদোভিচের সামনে, স্ফোর্জার দুর্গে। এখানে মিলানের আর্চবিশপ এবং নির্মাণ-অধ্যক্ষেরা সবাই জড়ো হয়েছিলেন।

১১ সেপ্টেম্বর ১৪৯০, আর্চবিশপ বাতিঘরের প্রথম ইটটি স্থাপন করলেন। বাতিটি শেষ হবে ১৫০০ সালে। কে তা হলে প্রতিযোগিতায় জয়ী হলেন? আমাদেও নির্মাণ কাজটি করলেন। ফ্রান্সেস্কো দি জিয়র্জিওর নকশা মঞ্জুর হলেও, তাঁর নকশা অনুযায়ী আমাদেও কিন্তু চললেন না। হয়তো শেষমেশ, মিলানীয় ফর্মুলায় তৈরি হল জিনিসটি। হয়তো পুরো প্রতিযোগিতাটিই একটা সাজানো ব্যাপার ছিল।

নির্মাণ-অধ্যক্ষদের শেষ রিপোর্টে যেহেতু লিওনার্দোর নামোল্লেখ ছিল না, অনেক ঐতিহাসিক মনে করেছেন, জুনের মাঝামাঝি সময় থেকেই বোধহয় লিওনার্দো এই প্রতিযোগিতা থেকে সরে গিয়েছিলেন। কিন্তু এটা অনুধাবনযোগ্য, যে শেষপর্যন্ত গোটা প্রকল্পটি কোনও একজন শিল্পীর ডিজাইনের বা নকশার আধারে হয়নি। হয়েছে নানা উপস্থাপিত মডেলের সংকর বা মিশ্রণে। এমনও সম্ভব যে ফ্রান্সেস্কো দি জিয়র্জিও, যাঁকে ডিউক সামনে এগিয়ে দিয়েছিলেন— জুনে পাভিয়াতে 'ওস্তেরিয়া দেল মোরো' সরাইখানায় বসে লিওনার্দোর সাথে আলোচনার ভিত্তিতেই শেষ মডেলটি বানান। তাই লিওনার্দো তাঁর মডেলটি আর জমা দেননি। হয়তো তিনি জানতেন তাঁর চিন্তাগুলি এই বিখ্যাত স্থপতি তাঁর মডেলে সন্নিবেশিত করবেনই।[১৫]

এক্ষেত্রে, অন্যদের মতো আমি মনে করি না যে গম্বুজ তৈরির কাজে তাঁকে নেওয়া হয়নি বলে লিওনার্দো বিশেষভাবে আশাহত ছিলেন। হয়তো 'কনসালটেন্ট' বা পরামর্শদাতার ভূমিকাটিই (পরে, পাভিয়ার ক্যাথেড্রাল তৈরির সময় এবং নানা প্রাসাদ ও ভিলা তৈরির সময়ও তাঁর যে ভূমিকা দেখা যায়) তাঁর পছন্দের ছিল। সম্মানেরও বটে। এরপরে, সত্যিই তিনি ওই ব্রোঞ্জের অশ্বারোহী মূর্তিটি তৈরির দায়িত্ব পাবেন। (অবশ্য কী পরিস্থিতিতে, তা জানা নেই।) স্ফোর্জা দুর্গের আরও বিশরকম কাজে জড়িয়ে পড়বেন। এবং এই সময়েই একটি কিশোর বালককে 'দত্তক' নেবেন। ভেবে পাওয়া যায় না এত কিছু একসাথে তিনি করলেন কী করে।

সাত

চেতনা আশার দিকে ফেরে

"সৌভাগ্য যখন আসে, সামনে থেকে তার চুলের গোছা শক্ত হাতে ধরবে, কারণ জানবে, পেছনের দিকে তার মাথাটি মুণ্ডিত।"[১]

—লিওনার্দো

১৪৯০ সালে, রাজনৈতিক শান্তির স্থায়িত্বের ফলেই গোটা ইতালি একটা অসামান্য বিকাশ ও সমৃদ্ধির মধ্য দিয়ে যাচ্ছিল। উপদ্বীপের সবক'টি রাষ্ট্রই রাজনৈতিক সুস্থিতিতে। মিলানে প্লেগের প্রকোপ একটু কমেছে। সকলেই ধনসম্পদ আহরণে ও তা উপভোগে ব্যস্ত। তা মাঝেমধ্যেই অতিরিক্ত বিলাসিতায় পর্যবসিত হয়। কোরিও লিখেছেন— "আমাদের রাজপুরুষদের সভাগুলি ঝলমলে, নানা নতুন ক্রিয়াকলাপে পরিপূর্ণ, নতুন নতুন পোশাক ও খাদ্যসম্ভারে।" তিনি লেখেন, শিল্পের বিস্তার হলেও নৈতিক অধঃপাত চলেছে সমানে। উপকথার আশ্রয় নিয়ে লেখেন, মিনার্ভার অনুগামীদের সাথে টেক্কা দিচ্ছে কিউপিডের চেলারা। "সুদর্শন যুবকেরা এই দলে আছেন। আর তাঁদের কাছেই মেয়েদের পাঠাচ্ছেন পিতারা। স্ত্রীকে পাঠাচ্ছেন স্বামী, বোনকে, ভাই। ফলে বিনা দ্বিধায় অনেকেই প্রেমের লীলায় যোগ দিচ্ছেন— যা তখন অতি জাঁকের ব্যাপার। মিনার্ভাও সমস্ত শক্তি নিয়ে কাজ করছেন, তাঁর আকাদেমি সাজিয়ে নিতে। ফলত, লুদোভিচ স্ফোর্জা, মহান ও সম্মানীয় রাজপুত্র, অতি গুণী ও প্রতিভাসম্পন্ন পুরুষদের তাঁর কাছে টেনে নিচ্ছেন।"[২]

নীতিবাগীশ মাকিয়াভেলি থেকে মন্তেস্কু পর্যন্ত এই সুখের সময়ের ব্যাপারে সাবধান হতে চান। কারণ এই সহজ সময়েই সমাজ পিছলে যায়, সদ্‌গুণগুলি বিনষ্ট হয়। একইসাথে, ওই সময়ে লিওনার্দোর সব কল্পনা বাস্তব হতে থাকে ধীরে ধীরে। তাঁর নানা গুণাবলির বিকাশ ঘটায় এই সময়ই।

মিলানের সাংস্কৃতিক কেন্দ্র ছিল নিকটবর্তী শহর পাভিয়া বা পাভি। আর ভিজেভানো আর এক সদ্যজাত উপনগরী। পরিপূর্ণ শস্যভাণ্ডার, সুস্থ ও নিরাপদ সৈন্যবাহিনী— এগুলো অর্জন করার পর এবার ডিউক হাত দেবেন এসব শহর-উপশহর সাজিয়ে তোলায়। এবং প্রস্তর-ভাস্কর্যই এই আত্মমূল্য-বৃদ্ধির উপায়। ফলত ভাঙা-গড়া-বাড়ানো-কমানোর কাজ চলতে থাকবে। নতুন উদ্যান হবে, রাস্তায় নতুন পাথর পাতা হবে, প্রাসাদসম্মুখগুলি সাজিয়ে তোলা হবে। আর লিওনার্দোও তো নগর নির্মাণ ও স্থাপত্যের ব্যাপারে তখন আগ্রহী। আসলে রনেশাঁস বা নবজাগরণের যুগের শিল্পীর কোনও উপায় নেই এসব ব্যাপারে আগ্রহী না হয়ে। রাজপুত্রের বাসনা ও শিল্পীর উচ্চাকাঙ্ক্ষা— দুইই এখানে এসে মিলে যায়।

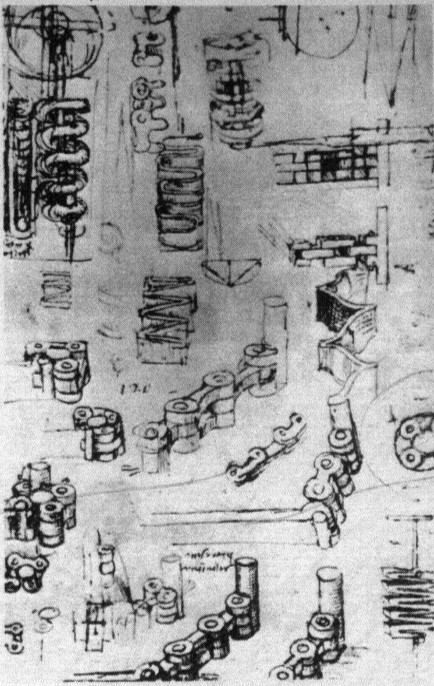
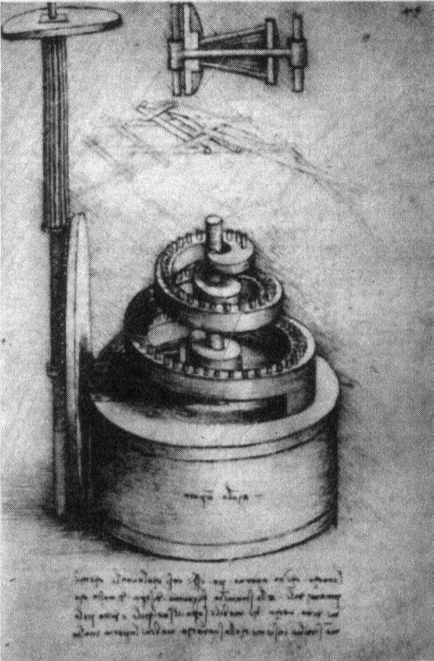
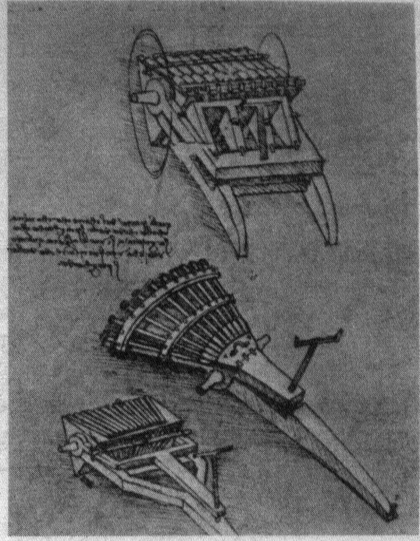
'স্থপতি' শব্দটা কোনও নথিতেই সেভাবে আসে না। তখনও তেমন স্পষ্ট নয় সংজ্ঞা। পাওয়া যায় 'প্রযুক্তিবিদ' শব্দটি। লম্বার্দির নথিপত্রে তাই দেখি, 'ingegnero' বা আরও বেশি করে— "ডিউকের প্রযুক্তিবিদ" (ইনজেইনেরো দুকালিস) শব্দদ্বয়।

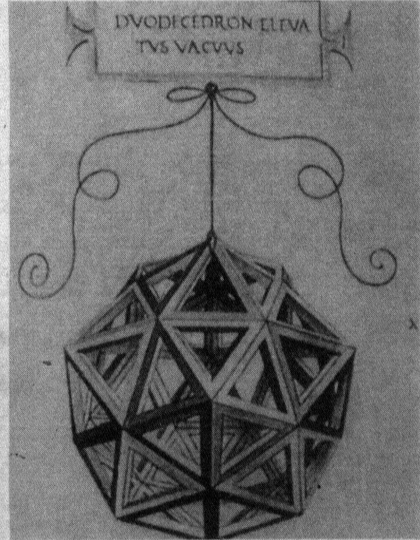
প্রযুক্তিবিদ-স্থপতি হবার রহস্য কোথায়? ঠিক যেভাবে চিত্রকর হয়ে ওঠা তাঁর, তেমনি

কাজ করতে করতে প্রচলিত ও প্রথাগত শৈলী ব্যবহার। সঙ্গে সমসাময়িকদের আবিষ্কারগুলি, লেখাগুলি ক্রমাগত পড়ে চলা এবং দুটোর মেলবন্ধন ঘটানো। 'প্রাচীন'-দের সাথেও এই নবীনদের মিলিয়ে দেওয়া।

পাভিয়াতে লিওনার্দো শ্রমিকদের সাথে কথাবার্তা বলেন দেওয়ালের জোর বাড়াবার ক্রিয়াকৌশল নিয়ে।[৩] সান্তা মারিয়া আল্লা পের্তিকা নামে একটি গির্জার[৪] মানচিত্র পরিকল্পনা টুকে নেন তিনি। একটি প্রাচীন থিয়েটার বা প্রেক্ষাগৃহের ধ্বংসস্তূপের ছবি তিনি এঁকে নেন। এখানকার অ্যাকুস্টিকস বা শব্দবিজ্ঞান তাঁকে আকৃষ্ট করে। তিনি এক অবাস্তব 'ধর্মপ্রচার স্থান'-এর পরিকল্পনা করে ফেলেন[৫]— পরে একটি "ধর্ম-উপাসনার গান শোনার প্রেক্ষাগৃহ"।[৬] তিনি ক্রমাগত খুঁজে চলেন কোনও-না-কোনও গ্রন্থ: "শ্রীযুক্ত ফাজিওর কাছে[৭] আছে আলকিনোর বই, মার্লিয়ানোর টীকাসহ।" বা "চিত্রকর জিয়ান আঞ্জেলোর ভাইপোর কাছে তাঁর পিতার কিছু বই আছে জলবিদ্যার উপরে"[৮]— এমন সব লেখা পাই তাঁর নোটবইতে। পাভিয়ার অতি সমৃদ্ধ গ্রন্থাগারে কিছুটা অবসর সময় বই পড়ে কাটান তিনি।

লিওনার্দো যাঁর কাছ থেকে অনেক চিন্তা ধার করবেন, সেই রাজকীয় প্রযুক্তিবিদ-স্থপতি ফ্রান্সেস্কো দি জিওর্জিও মার্তিনির উল্লেখযোগ্য কর্মজীবন লক্ষ করলেই সে যুগের প্রযুক্তিবিদকে কী কী কাজ করতে হত সেটা বোঝা যাবে। ১৪৩৯ সালে সিয়েন শহরে জন্ম এই স্থপতির— যিনি চিত্রকলা ও ভাস্কর্যেও প্রশিক্ষিত ছিলেন। 'জলবিদ্যা' অর্থাৎ ফোয়ারা, নিকাশিব্যবস্থা, শহরের অ্যাকোয়াডাক্টগুলির তৈরি ও রক্ষণাবেক্ষণের কাজে প্রাথমিকভাবে যোগ দেন তিনি। উরবিনোতে তিনি অতঃপর ফ্রেদেরিক দে মন্তেফেলত্রোর কাজে সামরিক প্রযুক্তিবিদ্যায় যুক্ত হন। অনেকগুলি যুদ্ধযাত্রায় মার্তিনি সহায়তা করেন। দুর্গ তৈরির কাজে, কোনও সৌধকে অস্ত্র সজ্জিত করার কাজে— বা কোনও সৌধ আক্রমণ করা ও ধ্বংস করার শৈলী নিরূপণেও, তাঁর প্রাজ্ঞতা ছিল। বহু অঞ্চল পরিভ্রমণ করেছেন তিনি। তাঁর নাম ছড়িয়ে পড়েছে দিকে দিকে। নানা রাজ্যে তাঁর কাজের কদর হয়েছে। একই সাথে চিত্রকলা ও ভাস্কর্যও চালিয়ে গেছেন তিনি— প্রাসাদ ও গির্জার নানা পরিকল্পনা করেছেন। শেষ পর্যন্ত তিনি নানা যন্ত্রপাতির নকশাকার হিসেবে একটি উচ্চ খ্যাতি অর্জন করেন। এইসব যন্ত্র শহরের দৈনন্দিন জীবনের জন্যও হতে পারে, আবার যুদ্ধের জন্যও হতে পারে। গিয়ারিং, শিকলের ব্যবহারে কনভেয়ার বেল্টের আদিরূপ, বোমা বা গোলা বহনের ব্যবস্থা, এমনকী প্রথমযুগের 'অটোমোবাইল' গাড়ি— যার চাকাগুলো দ্রুতগামী ও নানাদিকে ঘোরে। নানারকমের পাম্প, ঘড়ি, নৌকো, জলতলে আক্রমণের জন্য উপযোগী জলপোশাক বা ডাইভিং স্যুট[৯]...

ওই সময়ে এসব তালিকা দেখে বিস্মিত হবার কিছু নেই। তাক্কোলা, ভালতুরিও ও ফিলারেতের লেখা পড়লে (লিওনার্দো এইসব লেখকদের লেখা পড়তেন) মনে হয় সাধারণ প্রযুক্তির কর্মব্যাখ্যান। ব্রুনেলেশকিও যন্ত্রপাতি আবিষ্কার করতেন। তখনকার স্থপতিরা নিজেরাই তাঁদের স্থাপত্যের জন্য প্রয়োজনীয় যন্ত্রপাতি তৈরি করে নিতেন— যেমন চিত্রকরদের তৈরি করতে হত রং বা তুলি। পাথর, স্তম্ভ ইত্যাদি বহন করে নিয়ে যাবার গাড়ি থেকে শুরু করে নানা যন্ত্র। এইসব যন্ত্র তৈরি হত মূলত কাঠে এবং সহজ কয়েকটি নীতির

স্প্রিং ও শিকল। বিবলিওতেক আমব্রোজিয়েন (কোদেক্স আতলান্তিকাস, ৩৫৭ সম্মুখপৃষ্ঠা), মিলান।

একাধিক গোলাবর্ষী কামান ও অগ্ন্যস্ত্র। বিবলিওতেক আমব্রোজিয়েন (কোদেক্স আতলান্তিকাস, ৫৬ পশ্চাৎপৃষ্ঠা), মিলান।

স্প্রিং-এর রেগুলেটর। বিবলিওতেক নাসিওনাল, মাদ্রিদ।

ডোডেকাহেড্রন—লুচা পাচিওলির 'দে দিভিনা প্রোপোরসিওনে'র অলংকরণ, লিওনার্দোর একটি চিত্রের অনুকৃতি। বিবলিওতেক ত্রিভুলচিয়েন, মিলান।

উপরে দাঁড়িয়ে থাকত এগুলি। মানব বা পশু, বা জলশক্তির ব্যবহারের অপচয় কমাতেই এসব আবিষ্কার। স্ক্রু, পুলিযন্ত্র, গিয়ারিং, স্প্রিং ইত্যাদির ব্যবহার করে আগের চেয়ে কর্মক্ষমতা বাড়ানো, ও পোক্ত করার চেষ্টা করা হত পুরনো যন্ত্রদের। যেমন লিওনার্দোর কাছে নানা দাঁতালো চাকার পারস্পরিক সংস্থান এবং স্ক্রু-এর ব্যবহারে কোনও যন্ত্রকে উন্নত করা ছিল অতীব আনন্দময় এক কাজ। তিনি লিখেছিলেন— "কোনও কিছুকেই সম্পূর্ণ নতুন আবিষ্কার বলা যায় না।"[১০]

আর এই যুদ্ধ শিল্পের প্রযুক্তির সঙ্গে অন্যান্য প্রযুক্তির দূরত্ব ছিল খুবই কম। রোমান যুগের প্রযুক্তিবিদ ভিক্রুভ (মার্কাস ভিক্রুভিয়াস পোল্লিও, সিজারের আনুকুল্যে যাঁর গ্রন্থ প্রণয়ন) লেখেন উইন্ডমিল, সেতু, মন্দির, মাটির খোঁড়ার যন্ত্র, ক্রেন ইত্যাদি, অন্যদিকে জ্যাক, দুর্গপ্রাকার ভাঙার র‍্যাম, আক্রমণের অন্যান্য যন্ত্র— শিলাবর্ষী যন্ত্রপাষাণ, ইত্যাদি যুদ্ধাস্ত্র— আর একদিকে 'শিল্পের' যন্ত্রপাতি— করাতকল, জলযন্ত্র— পাম্প, ফোয়ারা, বাঁধ, ডাইক, প্রণালী— এমনকী জলের ঘড়ি— সবই একই ধরনের প্রযুক্তিনীতির উপরে দাঁড়িয়ে আছে। তাই একই ডিসিপ্লিন বা বিজ্ঞানশাখার বলেই ধরে নেওয়া হত এদের। 'যন্ত্র' ও 'স্থাপত্য'— দুইই প্রায় সমার্থক শব্দ ছিল ইতালিতে।[১১]

তাই লিওনার্দোর লেখা ওই দীর্ঘ তালিকা— স্ফোর্জা-কুমারকে দেওয়া আবেদনপত্রের ভিত্তিতে— কিছুই অভিনব নয়। তাঁর সমকালীন বন্ধু ফ্রান্সেস্কো দি জিওর্জিও বা গিউলিয়ানো, অথবা আন্তোনিও দা সাংগাল্লো— এঁরাও একইরকমের তালিকা প্রস্তুত করতেন হয়তো।

১৪৮৯ সালে লিওনার্দো দীর্ঘ কর্মতালিকা প্রস্তুত করেন।[১২] যে যে বিষয়ে এই সময়ে তাঁর আগ্রহ, সেটির তালিকা এইরকম: স্ফোর্জাদুর্গের মাপজোক, অন্যান্য কিছু সৌধস্থাপত্যের স্টাডি। মায়েস্ত্রো আন্তোনিওর কাছে 'দুর্গপ্রাকার ও র‍্যামপার্ট বানাবার শৈলী' জানা, কীভাবে ফেরারির টাওয়ার তৈরি হল গর্ত ছাড়া, মায়েস্ত্রো জিয়ানেত্তোর ক্রস-বো তৈরির রহস্যভেদ, অঙ্কের বই পড়া, ত্রিভুজের তত্ত্ববিশ্লেষণ, বাঁধ তৈরি শিক্ষা করা পাগোলিনো নামে এক পাথর-কুঁদিয়ের কাছ থেকে। এই তালিকা থেকেই জানা যায়, তিনি প্রায়শই নানা মিস্ত্রি-রাজমিস্ত্রির সঙ্গে দেখাসাক্ষাৎ করতেন, ব্রেরা মঠের এক সাধুর সঙ্গে যোগাযোগ করতেন— এবং বিশ্ববিদ্যালয়ের শিক্ষক-গণিতজ্ঞ-চিকিৎসক জিওভান্নি মার্লিয়ানো[১৩], যার কাছ থেকে তিনি একটি অস্থি ধার নিয়েছিলেন। এবং এক ভেষজ-প্রস্তুতকারকের সঙ্গেও যোগাযোগ রাখতেন।[১৪] লেখেন, এক ফরাসি গবেষক[১৫] তাঁকে মহাকাশ বিজ্ঞানের বিষয়ে, সূর্যালোকের বিষয়ে কিছু জানাবেন। লেখেন, আরিস্ততলের একটি মহাকাশ বিষয়ক গবেষণাপত্রের ইতালীয় অনুবাদ শীঘ্রই প্রকাশ পাবার কথা। এইরকম সব বহুধাবিভক্ত, নানামুখী আগ্রহের মধ্যে তিনি আবার এটাও লিখতে ভোলেন না যে ফ্লোরেন্সীয় ব্যবসায়ী বেনেদেত্তো পর্তিনারির কাছে তিনি জানবেন, ফ্ল্যান্ডার্স-এ বরফের উপরে কীভাবে চলে মানুষ। তবে হয়তো তিনি স্কেটিং করবার কথা ভাবছিলেন।[১৬]

আমি চেষ্টা করছি লিওনার্দোর এই বহুধাবিভক্ত আগ্রহগুলিকে নানা সূত্রে আবদ্ধ করে

দেখাবার— যুদ্ধযন্ত্র, স্থাপত্য, জলবিদ্যা, গণিত, মহাকাশবিদ্যা। অথচ লিওনার্দো নিজে সবকিছুকে মিলিয়ে মিশিয়ে রাখেন তাঁর নোটবইতে। এই নোটবইয়ের এইসব লেখার তারিখের সঙ্গে— তিনি নিজে সেই সময়ে, সেই মুহূর্তে, কী কী কাজে ব্যাপৃত আছেন তার কোনও সংযোগ নেই। তিনি এই সময়ে চিত্রকলাকে ঈষৎ ত্যাগ করেছেন। জীবনে অর্থকরী বা বাস্তব সাফল্য এসেছে। ডিউকের প্রযুক্তিবিদ হিসেবে নানা টুকিটাকি কাজে ব্যাপৃত আছেন। এবং আর্থিক স্বাচ্ছন্দ্যের সঙ্গে সঙ্গে নানা ব্যাপারে তাঁর আগ্রহও ক্রমশ বিস্তারলাভের সুযোগ পাচ্ছে।

ঠিক কী কী কাজে তিনি ব্যস্ত এই সময়ে? সেই ফ্রান্সেস্কো স্ফোর্জার অশ্বারোহী মূর্তিটির কাজ তো আছেই। এ ছাড়া হয়তো অপূর্ব সূক্ষ্ম ফোয়ারাগুলি বানিয়েছেন, যার নকশা আমরা পাই[১৭]— অথবা রাজপুত্র স্ফোর্জার মণিমুক্তো, অলংকার রাখবার কাচের আলমারির জন্য পর্দা তৈরি ও ওঠানো-নামানোর প্রক্রিয়া আবিষ্কার করেন। এই নকশাটি পাওয়া যায় তাঁর গম্বুজের বাতিঘর তৈরির নকশার ভেতরেই।[১৮]

এর পর পর তিনি নকশা করেন একটি তেলের ঘানি,[১৯] নকশা করেন দরজা নিজে নিজে বন্ধ হওয়ার একটি কপিকল,[২০] কয়েকটি ঝাড়বাতি (ভেরোক্কিওর ধাতু ঢালাই শিক্ষার অবদান),[২১] আলোর ঔজ্জ্বল্য কমবেশি করা যায় এমন এক বাতি,[২২] রাজকীয় সভায় ব্যবহারযোগ্য— আবার একটি জোরালো আলোর উৎস।[২৩] ভাঁজ করা আসবাবপত্র,[২৪] সিন্দুকের ছিটকিনি,[২৫] আয়না (অষ্টভুজ আয়না, যার ভেতরে কোনও ব্যক্তি বসলে তাঁর অনন্ত প্রতিচ্ছবি দেখা যাবে; নিজের প্রতিকৃতি আঁকতে সম্ভবত এটিই ব্যবহার করেন তিনি)।[২৬] অঙ্গ-পরিমর্দনের জন্য ব্যায়াম-কেদারা।[২৭] একটি আভেন বা বাষ্প-গৃহ।[২৮] একটি ওয়াশিং মেশিন। নর্দমা পরিষ্কার করার একটি ক্রেন। এই ধরনের কাজের জন্যই তিনি ডিউকের আপ্ত-প্রযুক্তিবিদ হতে পেরেছিলেন বলে মনে হয়। 'অভিনবতা' ও আবিষ্কারক-সত্তার প্রমাণ তিনি যতই রাখেন, ডিউকের নানা উৎসব-অনুষ্ঠানে সকলকে তাক লাগিয়ে দেওয়া নানা নব নব সাজ তৈরির বায়না পান।[২৯] ১৪৮৯ সালেই ল্য মোরের ভাইপো জাঁ গালেয়াস স্ফোর্জার বিবাহ অনুষ্ঠান হয় ইসাবেল দা'রাগনের সঙ্গে। এই অনুষ্ঠানের প্রস্তুতিপর্বের কাজে নিশ্চিতভাবে লিওনার্দো অংশগ্রহণ করেছিলেন। পরের বছরই, যখন বাতিঘরের স্থপতি কে হবেন তা নিয়ে চিন্তাভাবনায় ব্যস্ত আছেন গম্বুজের নির্মাণ-আধিকারিকেরা,[৩০] তখনই এক চমৎকার দর্শনীয় ঘটনা ঘটাবার দায়িত্ব পেয়ে উপদ্বীপের শ্রেষ্ঠ প্রযুক্তিবিদদের একজন হয়ে ওঠেন লিওনার্দো: 'স্বর্গের উৎসব' নামক এই অনুষ্ঠানে গ্রহ-উপগ্রহের নৃত্য প্রস্তুত করেন তিনি।[৩১]

নববিবাহিত দম্পতির জন্য উৎসর্গ করা অনুষ্ঠানের পিছনে ল্য মোরের এত খরচ করা, জাঁকজমকের একটা কারণ ছিলই। লুদোভিচ জানতেন, তিনি তখনও 'দ্যুক দে বারি' বা বারির ডিউক, মিলানের নন। তাঁর ভাইপোই আসল উত্তরাধিকারী। কিন্তু প্রাপ্তবয়স্ক ভাইপোর হাতে রাজ্যভার তুলে দেবার কোনও ইচ্ছাই নেই লুদোভিচের। তাই নানা জাঁকজমকে তার মনকে বিক্ষিপ্ত করে রাখতে চেয়েছেন তিনি— বিলাসে ডুবিয়ে দিতে চেয়েছেন তাকে। দূত ও সভাসদদের লিখিত বিবিধ খুঁটিনাটি বিবরণ থেকে জানতে পারি,

কুড়ি-একুশ বছর বয়সি দুর্বল স্বাস্থ্যের জাঁ গালেয়াসের বিলাসব্যসনের ব্যবস্থা করে কীভাবে তাকে রাজ্যশাসন থেকে দূরে সরিয়ে রাখতে চাইতেন ল্য মোর। পাভিয়ার দুর্গে প্রায় বন্দিদশায় এই যুবক কালযাপন করতেন একদল সমলিঙ্গের সখার সঙ্গে, সমস্ত সময় ধরে মদ্যপান, নানা ব্যসন ও অর্থহীন অধঃপাতের প্রকরণে। নববিবাহিতা বধূ ইসাবেল সম্বন্ধে ফেরারির ডাচেস হাংগারির রানিকে এক চিঠিতে লেখেন, 'বিবাহের নয় মাস পরেও এই বধূ কুমারীই থেকে গেছেন যেমনটা তিনি তাঁর বিবাহকালে ছিলেন— এবং হাবভাব দেখলে মনে হয় যে আরও বহুকাল তিনি এমনই থেকে যাবেন।' বধূর পিতামহ নেপলসের রাজা ফেররান্তে হুমকি দেন, বিবাহের যৌতুক দু' লাখ দুকাত থেকে তিনি জামাতাকে বঞ্চিত করবেন, কারণ, বিবাহের সম্পূর্ণতাসাধক সহবাস এক্ষেত্রে হয়নি। কথা ওঠে স্বামীর 'স্নায়ুদৌর্বল্যের'— রটে যায় ল্য মোর তাঁর ভ্রাতুষ্পুত্রকে 'জাদু' করেছেন। তরুণ রাজকুমারকে সর্বসমক্ষে আইনজ্ঞ, বিচারক, চিকিৎসক ও বিশেষজ্ঞের সামনে নিজের অক্ষমতার কৈফিয়ত দিতে চাপ দেন সবাই।

এইসব বদ্‌খত গুজবের কিছুটা প্রশমন ঘটাতেই ১৪৯০ সালের ১৩ জানুয়ারি 'গ্রহ উপগ্রহের নৃত্য' উপস্থাপনের আয়োজন করেন লুদোভিচ, স্ফোর্জা-দুর্গে।

এই চিন্তাটি, থিমটি, লুদোভিচ নিজেই বেছেছিলেন। অবশ্যই তাঁর চিকিৎসক তথা গণৎকার আমব্রোজিও দে ভারেস-এর সহায়তা নিয়েছিলেন এই কাজে। ভারেসকে তিনি রোসাত-এর কাউন্ট-এর মর্যাদা দেন, এবং একটি দুর্গ ও জমি দান করেন, দু' বছর আগে তাঁর এক গভীর অসুখের থেকে আশ্চর্যভাবে তাঁকে সারিয়ে তোলবার পুরস্কার-স্বরূপ। রাজসভার মুখ্য ব্যক্তিত্ব এই ভারেসই।

জ্যোতির্বিদ্যা ও জ্যোতিষকে সেই সময়ে আলাদা করে দেখা হত না। লিওনার্দো নিজেও জ্যোতিষে আস্থা রাখতেন, মানুষের স্বভাবের উপরে জ্যোতির্মণ্ডলীর অবস্থানের প্রভাব মানতেন।[৩২] কিন্তু যে জ্যোতিষীরা মূর্খদের ঠকিয়ে বাঁচে তাদের প্রতি তাঁর কোনও শ্রদ্ধা ছিল না। এক্ষেত্রে, ভারেসের ভূমিকা মেনে নিতে তাঁর হয়তো কোনও অসুবিধা হয়ে থাকবে। কিন্তু কর্তার ইচ্ছায় কর্ম। এমনকী অনুষ্ঠানটি কোন মুহূর্তে শুরু হবে তাও ঠিক করে দেন ভারেস। তবু, বিষয়টি নির্ঘাত লিওনার্দোর খুব পছন্দের ছিল।

বেরনার্দো বেল্লিনচিওনি এই অনুষ্ঠানের বিবরণ লেখেন।

অনুষ্ঠান শুরু হয় শোভাযাত্রা, নৃত্য, মুখোশধারীদের ও তুর্কি সৈন্যবাহিনীদের কুচকাওয়াজ দিয়ে। একটি ভেলভেট কাপড়ের গম্বুজে ঢাকা হয় মঞ্চটিকে। কাপড়ের উপরে আঁকা হয় (লিওনার্দো এঁকেছিলেন কি?) প্রাচীন ইতিহাস থেকে শুরু করে স্ফোর্জাদের 'মহান কীর্তি'র ছবির প্যানেল। মধ্যরাতের ঘণ্টা পড়ার মুহূর্তে, ল্য মোর পূর্বদেশীয় পোশাকে উদয় হন, বাজনা থামিয়ে দেন, এবং গম্বুজের আবরণ সরানো হয়। দেখা যায় এক বিশাল অর্ধগোলক— যা নভোমণ্ডলের এক অনুকৃতি। ফেরারির দূত ত্রত্তি লেখেন, 'এক অর্ধডিম্বাকৃতি মঞ্চ, ভেতরের দিকে সম্পূর্ণ স্বর্ণ-আচ্ছাদিত। অসংখ্য মশাল জ্বলছে, যারা তারকার প্রতিভূ। এবং সাতটি গ্রহকে তাদের বলয়ে স্থাপন করা হয়েছে। অর্ধডিম্বাকৃতির বর্ডারে, কাচের আড়ালে, মশালের আলোয় দৃশ্যমান হচ্ছে বারোটি রাশি-চিহ্নের মূর্তি। এক

অপূর্ব দৃশ্য...' গ্রহগুলি ছিলেন কবিদের বর্ণনা অনুযায়ী পোশাকপরিহিত সাত অভিনেতা। ধীরে ধীরে নিজেদের বলয়ে ঘুরপাক খাচ্ছেন তাঁরা— আর গাইছেন মৃদু ও সুরেলা গান। এই গানের নানা সুরে ঢেকে যাচ্ছে অদৃশ্য যে যন্ত্রটি মঞ্চটিকে ঘোরাচ্ছে তার যান্ত্রিক শব্দ। এরপর গ্রহেরা তাঁদের বলয়ের নির্দিষ্ট স্থান থেকে নেবে আসেন, এবং শুরু করেন রাজবধূ ইসাবেলের স্তুতিগান। বেল্লিনচিওনির সুরারোপিত এই সংগীতের মাধ্যমে জুপিটার ঈশ্বরকে ধন্যবাদ দেন এমন সুন্দরী ও গুণবতী রমণীকে পৃথিবীর কাছে উপহার দেবার জন্য— অ্যাপোলো বলেন, তাঁর চেয়েও বেশি নিখুঁত এক অস্তিত্বের প্রতি তিনি কত ঈর্ষান্বিত। খ্রিস্টীয়দের তিন গুণ (গ্রাস) ও সাত পুণ্য (ভের্তো) তাঁদের প্রণতি জানায় এই রানির প্রতি।

এই স্বর্গীয় নৃত্যোৎসবের ফল ফলল অচিরেই। কয়েকমাসের মধ্যেই ফেরারির দূত লেখেন 'রানি গর্ভবতী। এবং ডিউক পেটের অসুখে ভুগছেন। সম্ভবত বেশি ভ্রমণের ফল।' তবে সবচেয়ে বেশি সম্মান লাভ করেন লিওনার্দো। এই শিল্পীর সবচেয়ে পছন্দের কাজটিই তিনি পেয়েছিলেন— যন্ত্রপাতির আবিষ্কার— এবং তার মাধ্যমে দৃষ্টিবিভ্রম সৃষ্টি করা। মানুষকে চমৎকৃত করা।

গ্রহ-উপগ্রহের নৃত্য সম্বন্ধে আমরা সমসাময়িকদের লেখায় অনেক বিবরণ পাই। কিন্তু লিওনার্দোর নোটবইতে তার কোনও উল্লেখই নেই। না আছে পোশাকের ডিজাইনের খসড়া, না আছে ঘূর্ণমান মঞ্চটির পরিকল্পনার স্কেচ বা নোট। কোথাও কোনও ইশারা নেই, কেমন ছিল কাপড়ের বনাতটি, কেমনই বা আলোকসম্পাতের[৩৩] ব্যবস্থা। মনে হয়, যারা কাজটিতে শ্রমিক বা মজুরের কাজ করেছিল, অনুষ্ঠানের অব্যবহিত পরে তারাই মঞ্চ বা গম্বুজের সব কাঠ কাপড়ের সজ্জা টেনে নামায়। এগুলিকে সংরক্ষণ করার কোনও দায় তারা নিশ্চয়ই বোধ করেনি। হয়তো এমন বহু নশ্বর সৃষ্টিই লিওনার্দো করেছিলেন— যেগুলির অদৃশ্য হয়ে যাওয়াই নিয়তি?

জানি না, তাঁর যান্ত্রিক শিক-কাবাব তৈরির ব্যবস্থা[৩৪] বা জলচালিত অ্যালার্ম ঘড়ি[৩৫] কোনওটি দিনের আলো দেখেছিল কিনা! লম্বার্দির সংগ্রহশালায় সব কিছু নেই— নেই তাঁর চিঠিপত্রেও। চিঠিগুলি রাজরাজড়াদের মেজাজমর্জির চিন্তাতেই মশগুল। ডায়েরির পাতাগুলিতে ধরা আছে কেবলই তাঁর নানাবিষয়ে অধ্যয়নের, চিন্তাভাবনার রূপরেখা। যে কাজ তিনি সম্পন্ন করেছিলেন— প্রযুক্তিবিদ, আবিষ্কারক, স্থপতি ও আলংকারিক— ডেকোরেটর হিসেবে— তার কোনও প্রমাণ বা ইঙ্গিত তিনি এসব নোটবইয়ে ছেড়ে যাননি। যা কিছু কাগজে প্রতিফলিত হয়নি, তাইই চিহ্নহীনভাবে লোপ পেয়েছে।

তবে আলো-ছায়ার অধ্যয়নে নিয়োজিত তাঁর ১৪৯০-এর বিশাল খাতাটির পঞ্চদশ পৃষ্ঠায় পাই, "২৩ এপ্রিল ১৪৯০— আমি এই খাতাটি শুরু করি এবং ঘোড়াটির কাজ আবার শুরু করি।" এবং তার ঠিক নীচেই "জিয়াকোমো আমার বাড়িতে থাকতে এল সন্ত মারি মাদলেন দিবসে (২২ জুলাই), ১৪৯০: বয়স দশ বছর।"[৩৬]

অতঃপর পাই বালকটির নানা কুকর্মের বিববণ। লিওনার্দোর বয়স এখন উনচল্লিশ। তাঁর লেখায় গত এক বছরে ছেলেটি কী কী করেছে তার তালিকা পাচ্ছি— বিভিন্ন তারিখে তিনি

নোটবইতে না লিখলেও— ১৪৯১-এর এপ্রিল অবধি তার বিবরণ পাই (সে সময়ের ক্যালেন্ডারে বছর শেষ হত ২০ মার্চ)।

একরকমের হিসাবের খাতাও বটে এটি। এই খাতাতেই আবার আলোকবিজ্ঞান নিয়ে তাঁর মূল্যবান গবেষণা রয়েছে— যা আমরা এতটা সংহতভাবে আর কোনও বিষয়ে কোনও খাতায় পাই না।[৩৭] 'দৃষ্টিরহস্য' (mystique du regard) নিয়ে তাঁর গ্রন্থটির প্রস্তুতিপর্বের খাতা এটি।

ফ্রান্সেস্কো স্ফোর্জার অশ্বারোহী মূর্তির কাজে পুনর্বার আত্মনিয়োগের কথাও এই পাতায়। এবং এই যে একটি বালককে— অতি বখাটে ও অবাধ্য— তিনি তাঁর সংসারে তাকে স্থান দিয়েছেন সেই বিষয়টি। এই শয়তান বাচ্চার অস্তিত্ব তাঁকে বেজায় বিরক্ত করছে এবং এই প্রথম তিনি তাঁর খাতায় মনের প্রাণের কথা বলে ফেলেছেন। এমন অভ্যাস তাঁর সচরাচর নেই। পৃষ্ঠার দুই-তৃতীয়াংশ জুড়ে তিনি লেখেন, 'প্রথম বছরে' তাঁর এই পালিত ছেলে তাঁর কত ক্ষতি করে দিয়েছে। হয়তো কোনও একটি ব্যক্তিকে নিয়ে এত দীর্ঘ কোনও লেখা তিনি এই প্রথম লিখলেন।

তাঁর এই আত্মউন্মোচন আসে টাকাকড়ির হিসেবের ছদ্মবেশে। তিনি লেখেন পয়সা, টাকার হিসেব. বালকটির জন্য কত কড়ি গুনতে হয়েছে তাঁকে। সেই ছলে তিনি বলে ফেলেন নিজের অনুভূতি। ছেলেটির পরিষ্কার কাপড়চোপড়ের নিশ্চয় অভাব ছিল, তাইই, তাকে কীভাবে জামাকাপড় কিনে দিয়েছেন তিনি। "দ্বিতীয় দিনেই তাকে আমি বানিয়ে দিলাম দুটি কামিজ, একজোড়া জুতো, একটি জ্যাকেট। কিন্তু যখন এজন্য টাকা দিতে গেলাম, দেখি টাকার থলি থেকে সে ছোকরা টাকা চুরি করেছে— আমি এ জিনিসটা একেবারেই ধরতে পারিনি, নিঃসন্দেহ ছিলাম।"

খরচা: চার লিভ্র। সঙ্গে সঙ্গেই। মার্জিনে লেখা এক স্পষ্ট বিচার: "চোর, মিথ্যেবাদী, বেয়াড়া, পেটুক।"

এই লেখাটির প্রথমদিকে শব্দগুলি ছোট ছোট হাতের লেখায়— পরে, যত রাগ বাড়তে থাকে, অক্ষরগুলিও আকারে বৃদ্ধি পেতে থাকে।

পরদিন, তিনি লেখেন, যখন জাকোমো আন্দ্রেয়া দে ফেরারের সঙ্গে তিনি নৈশভোজ সারছিলেন, সেসময়ে জিয়াকোমো টেবিলে বসে অসভ্যতা শুরু করে। সে খায় দু'জনের মতো, দুষ্টুমি করে চারজনের মতো, তিনটি গেলাস ভাঙে, উলটে ফেলে মদ, এবং শেষমেশ খাওয়া শেষ করে অন্যত্র— যেখানে... লিওনার্দো জায়গাটির নাম করেন না। অকস্মাৎ শেষ হয় বাক্য। আমরা ধরেই নিতে পারি সবচেয়ে খারাপটা।

এরপর জিয়াকোমো বাইশ সোল দামের একটি রুপোর কলম বা স্টাইলাস চুরি করে। সে চুরি করে মার্কো দ'জ্জিওনো নামে লিওনার্দোর এক ছাত্রের কাছ থেকে। পরে তা ছেলেটির জিনিস রাখার পোঁটলায় খুঁজে পাওয়া যায়।

এরপর এক কস্ট্যুম পার্টিতে কাণ্ড ঘটায় ছেলেটি। ল্য মোরের সেনাপতি ও জামাই গালেয়াৎসো দে সানসেভেরিনোর ডাকা এই পার্টিতে যখন নাচিয়েরা পোশাক পালটাচ্ছেন, লিওনার্দোর নকশা করা 'আদিম' মানুষের পোশাকে সাজছেন,[৩৮] তখন জিয়াকোমো সুযোগ

নেয়— "জামাকাপড়ের ভেতরে পড়ে থাকা টাকার থলি থেকে দুই লিভ্র ও চার সোল চুরি করে।"

এরপর, আগোস্তিনো ভাপ্রিও নামে পাভিয়ার এক শিল্পী লিওনার্দোকে একটি তুর্কি চামড়ার টুকরো দেন জুতো বানাবার জন্য। সেটি চুরি করে জিয়াকোমো এক মুচিকে দিয়ে দেয়, এবং পরে স্বীকার করে যে সেই অর্থ দিয়ে সে মৌরির ল্যাবেঞ্চুস কিনেছে। দুই লিভ্র।

এরপর সে আবার একটি রুপোর কলম চুরি করে। এবার তাঁর আরেক ছাত্র জিওভান্নি আন্তোনিও বোলত্রাফিওর কাছ থেকে। মূল্য: এক লিভ্র, চার সোল।

লাল ক্রেয়নে লিওনার্দো লিখে রাখেন, ছেলেটির জামাকাপড়ের পেছনে তিনি কত খরচ করেছেন: একটি অত্যন্ত সম্মানজনক ওয়ার্ডরোব তাকে বানিয়ে দিয়েছেন তিনি: 'একটি কোট: দুই লিভ্র, ছটি কামিজ: চার লিভ্র, তিনটি জ্যাকেট: ছয় লিভ্র, চার জোড়া জুতো: সাত লিভ্র, আট সোল, একটি বনাত দেওয়া পোশাক: পাঁচ লিভ্র, চারজোড়া মোজা: ছয় লিভ্র, পাঁচ সোল,[৩৯] একটি মাথাঢাকা: এক লিভ্র, কোমরবন্ধ: এক লিভ্র।

মজার কথা হল, যোগফল তিনি লেখেন না। উলটে পাতাটি শেষ হয়: 'মেডেল বানাবার জন্য ধাতব গুঁড়ো' তৈরির প্রণালী দিয়ে। তারপর তিনটি ডায়াগ্রাম— আলো ও ছায়াবিষয়ক গবেষণার বিষয়বস্তু। প্রতিটি ছবির সঙ্গে ইতালীয় ভাষায় 'লুমিনোসো' *(luminoso)* বা 'উজ্জ্বল' শব্দটি লেখা।

ছেলেটি তাঁর গৃহে কোন অধিকারে এসেছিল, তা লেখেননি লিওনার্দো। শুধু বলেছেন, 'জিয়াকোমো আমার কাছে থাকতে এল' যেন ঘটনাটা তাঁর ইচ্ছাধীন নয়, যেন তিনি লটারি পেয়েছেন, বা তাঁর একটা পাকা চুল উঠেছে। ঈষৎ নৈর্ব্যক্তিক ঢঙে কথাটা বলা— খানিকটা যেন সরকারি বিজ্ঞপ্তির মতো। পরেও এভাবে তিনি লিখবেন কখনও কখনও।

মনে হয় বাইরে থেকে দেখলে জিয়াকোমো ছিল তাঁর গৃহদাস। সেযুগে বছর দশেক বয়সে এমন চাকরি বিরল ছিল না। রিখটার লিখেছিলেন, এই দীর্ঘ তালিকা ও সংখ্যাতত্ত্ব মূলত ছোকরার বাবাকে হিসেব দাখিল করার জন্যই রচিত হয়েছিল। বাবা জিওভান পিয়েত্রো কাপ্রোত্তি— ওরেনোর বাসিন্দা। দরিদ্র চাষা। লিওনার্দো নাকি তাকে মাইনে দিতে অসম্মত হয়েই তার যুক্তি হিসেবে এই 'ক্ষতি'র তত্ত্বটি খাড়া করেছিলেন। কিন্তু প্রশ্ন হল— এমন এক বেয়াড়া, বিচ্ছু ছেলেকে কেউ চাকর হিসেবে বেশিদিন রাখে না। অথচ লিওনার্দো ওকে তাড়িয়ে দিলেন না। তার নামে অভিযোগ করলেন, কিন্তু তাকে শাস্তি দিলেন না। সত্যি বলতে, তিনি এর সঙ্গে বিশেষভাবেই জড়িয়ে পড়লেন, কখনও একে পরিত্যাগ করেননি তিনি, তাকে নিয়ে ঘুরেছেন সর্বত্র— রোম, ফ্লোরেন্স, ফ্রান্স পর্যন্ত— যেখানে তাঁর মৃত্যুর পরে তাঁর ইচ্ছাপত্র অনুযায়ী জিয়াকোমো তাঁকে গোর দেয়।

এই বালক বড় হয়েও নিজের স্বভাব শুধরোয়নি। এ যেন পাসোলিনির কোনও ফিল্মের চরিত্র। ছ' বছর পরেও লিওনার্দো দেখেন, সে তাঁর পয়সা চুরি করেছে।[৪০] তারপর তাঁর 'দুটি তোয়ালে' হারিয়ে ফেলে সে।[৪১] ওর ডাকনাম তিনি দেন 'সালাই'। আরব শব্দ থেকে উৎপত্তি, হয়তো 'আল্লা' শব্দের কোনও বিকৃতরূপ। অর্থ তস্কান ভাষায় 'দুষ্ট আত্মা', এক কুকর্মকারী দেবতা— এক দৈত্য। ভিঞ্চি এই নামটি সম্ভবত লুইগি পুলচির 'ইল মরগান্তে

মাজ্জিওরে' *(Il Morgante Maggiore)* নামক বারলেস্ক এপিক থেকে নিয়েছিলেন।[৪২] 'সালাই', নামটি তার সম্বন্ধে অনেকটা কথা বলে। এই মানুষটির সঙ্গে তাই লাগসই নামটি থেকে গিয়েছিল চিরদিন।

এবং চিরদিন লিওনার্দো ছেলেটিকে আহ্লাদ দিয়ে মাথায় তুলেছেন— তাকে দামি ও উৎকৃষ্ট পোশাকে সাজিয়েছেন। ১৫০৫ সালে একটি ট্রাংকে কী কী আছে তার হিসেব পাই, যেখানে দা ভিঞ্চির বিখ্যাত লাল ফতুয়া আছে— তার সঙ্গেই "ফরাসি লেসের কাজ করা টিউনিক, সালাইয়ের; একটি ফরাসি কেপ, আগে ভালেনতিনোয়াসের ডিউকের ছিল, সালাইয়ের; একটি ছাইরঙা ফ্লামন্দ-এর টিউনিক, সালাইয়ের"— ইত্যাদি ইত্যাদি।[৪৩]

অন্য কোনও খাতায় সালাই-এর নাম পাই— তির, ধনুক, শিকল, আংটি, ফিতে, রুপোর কাজ করা ব্রোকেডের টুকরো, ইত্যাকার বস্তু তার নামে কেনা নিয়ে।[৪৪] অন্যত্র তার বোনের বিবাহের যৌতুক নিয়ে কথাবার্তার উল্লেখ আছে।[৪৫]

অনামা গাদ্দিয়ানো ও ভাসারি উদারভাবে সালাইকে লিওনার্দোর ছাত্র আখ্যা দিয়েছেন। 'জীবনী' *(Vies)* গ্রন্থে পড়ি, 'মিলানের সালাইকে লিওনার্দো ছাত্র হিসেবে গ্রহণ করেন। সালাই ছিল সৌন্দর্য ও সুষমার এক অনন্য মূর্তি, তার প্রচুর কোঁকড়ানো চুলের গুচ্ছ খুব পছন্দের ছিল লিওনার্দোর। তিনি সালাইকে অনেক শিল্প শেখান, কিন্তু মিলানে যে কয়েকটি ছবি সালাইয়ের বলে খ্যাত আছে তাতে লিওনার্দোর হাত লাগাতে হয়েছিল।'

কোনও চিঠির খসড়াতে, যেখানে ছেলেটিকে কোনও কাজে পাঠানোর কথা উল্লেখ করেন লিওনার্দো[৪৬], আমরা দেখি লিওনার্দো বলেন, 'আমার ছাত্র'। অথচ তাকে যে কাজগুলি দেন সেগুলি সব গৃহভৃত্যের। অবশ্য সেযুগে এই দুইয়ের মাঝে তফাত খুব একটা বোঝার উপায় ছিল না। ছাত্ররা গুরুর বাড়িতে থাকত, এবং কখনও বা খাইখরচের বদলে শ্রম দান করত। ১৪৯৪ সালে কোনও এক গালেয়াৎসোর পিতা যেমন ভিঞ্চিকে ১৫ মাস ধরে ৫ লিভ্র করে পাঠান তার ছেলের প্রশিক্ষণের জন্য।[৪৭] কিন্তু ছাত্রকে গুরু দামি পোশাক বানিয়ে দিতেন বলে শোনা নেই।

অতএব ধরে নেওয়া যায় যে ছেলেটি ঠিক তথাকথিত ছাত্র ছিল না। না ছিল তার শিল্পের প্রতি তেমন টান। যেখানে ভাসারি বলেন 'লিওনার্দো তাকে অনেক শিল্প শেখান' সেখানে আমরা বুঝে নিই প্রচ্ছন্ন ইঙ্গিত— লিওনার্দো শিল্পের অ আ ক খ শেখাতে বহু প্রচেষ্টা করেছিলেন সালাইকে। টেকনিক সে শিখেছিল, কিন্তু তবু সে নিজে পেরে উঠত না আঁকার কাজ, সাহায্য দরকার হত। ষোড়শ শতকের খানকয়েক ছবিই তার নামে শুধু কথিত— তথাপি, এইসব স্বল্পসংখ্যক ক্যানভাস তার শিল্পবোধ নিয়ে খুব উন্নত ধারণা আমাদের দেয় না।[৪৮]

অযোগ্য ছাত্র, দায়িত্বহীন গৃহভৃত্য এবং ছোটখাট শয়তানটির একটাই গুণ— তার সুন্দর মুখ। 'সৌন্দর্য ও সুষমায়' মুগ্ধকারী এই ভাসারিকথিত মুখ এখানে অনেক কথা বলে দেয়। তার 'সুন্দর কিশোর' হওয়াটাই এক্ষেত্রে গুরুত্বপূর্ণ। হতে পারে যে লিওনার্দো কোনওদিন পথে দেখেন এই বালকটিকে, আর তাকে ডেকে নেন নিজের ছবির মডেল করবেন বলে।[৪৯] দারিদ্র্য থেকে ছেলেটিকে উদ্ধার করাও একটা উদ্দেশ্য ছিল হয়তো।

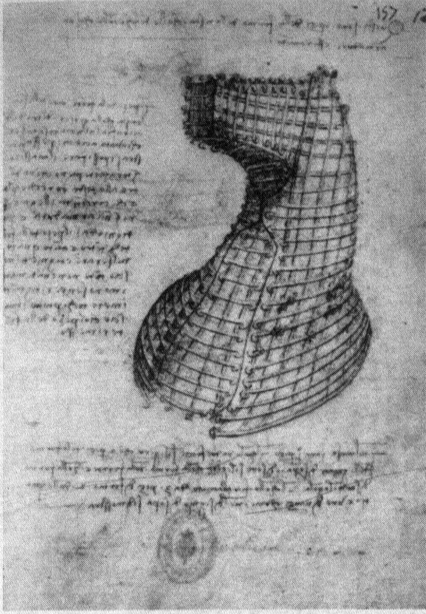
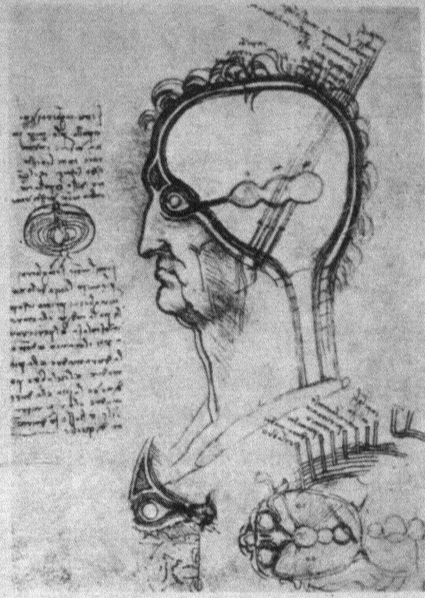
এবং ছেলেটির রূপের মোহে পড়ে যান তিনি, সব দোষ ক্ষমা করে দেন তার। এমন এক সুন্দর যুবাকে নিয়ে পথে হেঁটে বেড়ালেও তাঁর সম্মান বাড়ে হয়তো। সৌন্দর্য অনেক খুঁতকে ঢেকে দেয়।

লিওনার্দো লেখার মধ্যে ছেলেটির ত্রুটির কথাই বলেন হয়তো, কিন্তু ছবিতে ছেলেটির রূপস্তুতি অবশ্যই করেন: যে অসংখ্য দেবদূতপ্রতিম কিশোরদের স্কেচ পাই তাঁর খাতাতে, 'কোঁকড়ানো চুলের' যেসব বালককে— হালকারঙা চোখ ও ফোলা ফোলা ঠোঁটের— তাদের কেউ কেউ কি সালাই নয়? বয়স্ক ও পরিণত এক পুরুষের সঙ্গে বছর দশেকের এক বালকের কীই বা সম্পর্ক ভাবতে পারি আমরা? কতদূর যেতে পারে এই সম্পর্কটি? আগে আমরা এক জায়গায় বলেছি এক অশ্লীল ক্যাবিকেচারের কথা। তার পাশেই একটি বাইসাইকেলের মডেল। এবং কোনও অজ্ঞাত হাতের লেখায় লেখা 'সালাই' নামটি। লোমাৎসোর কাহিনিতে লিওনার্দোকে দেখানো হয়েছিল সমকামিতার এক তীব্র সমর্থক বলে। সেখানেও সালাইয়ের নাম উল্লিখিত হয়েছে, উল্লিখিত হয়েছে 'ফ্লোরেন্সীয়দের প্রিয় পশ্চাৎদেশের খেলাধুলো'র সূত্রে।[৫০] আদোনিসের মতো সুন্দর দুষ্ট বালকদের প্রতি লিওনার্দোর রুচি ছিল অবিসংবাদিত।

আমার মনে হয় ওই খুঁটিয়ে খুঁটিয়ে সালাইয়ের ত্রুটিগুলি লেখা, তার পেটুকপনা ও টেবিলে বসে দুষ্টুমি করার গল্পগুলি লিখে রাখার ভেতরে আসলে একরকমের প্রশ্রয় ও কৌতুকবোধই কাজ করেছে লিওনার্দোর। মেপে চলা, বয়স্ক লিওনার্দোকে মজাই দিত ওই সব কুকীর্তি। অন্যত্র, তাঁর কিছু লেখায়, তিনি বলেন, "তোমাকে আমি ঠিক পুত্রের মতো দুগ্ধ দিয়ে পুষ্ট করেছি।"[৫১] একরকম সরল অনুভূতিই, কোমল বোধই কাজ করত এখানে। যাকে প্রেমের কাছাকাছিই বলা যায়। হয়তো শুরুতে যা মুগ্ধতা ও প্রেম, শেষজীবনে তা হয়ে দাঁড়ায় বাৎসল্য। প্রায় কুড়ি বছর পরে, ১৫০৮ নাগাদ লেখা নোটগুলিতেও বোঝা যায় 'ছাত্র' ও শিক্ষকের ভেতরের অনুভূতিগুলি প্রশমিত হয়নি, বরং একইভাবে বয়ে চলেছে— যদ্যপি সালাইয়ের প্রতি তিরস্কারের কোনও বিরতি নেই, যা ফুটে উঠছে রান্নাঘরের ফর্দ বা হিসেবের আগে পিছে:

মাছ—	৮
মদ—	৮
ময়দা—	৩০২
রুটি—	৪

সালাই, আমি চাই তোমার সঙ্গে শান্তি, যুদ্ধ নয়। যুদ্ধ করতে আমি পারি না, আমি নতিস্বীকার করি।[৫২]

হয়তো সেযুগের মিলানীয়রাও আমাদের মতোই এই সম্পর্কটির আসল রূপ নিয়ে কৌতূহলী ও বিভ্রান্ত ছিল। হয়তো, লিওনার্দো তাঁর নিজস্ব খ্যাতিবিষয়ে সচেতন হবার ফলেই, তিরস্কার আর দোষারোপের আড়ালে ঢেকে রাখতে চাইতেন আসল সত্যটি-- কাউকে জানতে দিতেন না আসলে সম্পর্কটি ঠিক কোন খাতে বইছে।

ব্রোঞ্জের অশ্বের ছাঁচের জন্য লৌহজালকের পরিকল্পনা চিত্র। বিবলিওতেক নাসিওনাল (II ১৫৭ সম্মুখপৃষ্ঠা), মাদ্রিদ।

দর্শনেন্দ্রিয়ের শারীরতত্ত্ব। উইন্ডসর রয়্যাল লাইব্রেরি (১২৬০৩)।

মুখোশ ও মুখ (প্রতীকী?)। উইন্ডসর রয়্যাল লাইব্রেরি (১২৭০০ পশ্চাৎপৃষ্ঠা)।

উৎসবের পোশাক পরিকল্পনা। উইন্ডসর রয়্যাল লাইব্রেরি (১২৫৭৬)।

১৪৯০ সালে লিওনার্দো জানালেন, তিনি 'অশ্বের' কাজে পুনরায় হাত দিয়েছেন। অর্থাৎ, কাজটি মধ্যে একবার ছেড়ে দিয়েছিলেন।

ফ্লোরেন্স থেকে মিলানে প্রেরিত এক দূত, পিয়েত্রো আলেমান্নি, লোরঁ দে মেদিচিকে, অর্থাৎ তাঁর প্রভুকে লিখিত একটি চিঠিতে জানান, লিওনার্দো অশ্বারোহী স্ফোর্জামূর্তি তৈরির বরাত পেয়েছেন। চিঠিটির তারিখ ২২ জুলাই, ১৪৮৯। 'মহান শ্রীযুক্ত লুদোভিচ তাঁর পিতার একটি মহিমময় মূর্তি তৈরির জন্য লিওনার্দো দা ভিঞ্চিকে বরাত দিয়েছেন— একটি ব্রোঞ্জের বিশাল অশ্বের উপরে ডিউক ফ্রান্সেস্কোর বসে থাকা মূর্তি। কিন্তু কাজটি যাতে সুসম্পন্ন হয় এবং অতুলনীয় ও অপরূপ হয়, আপনার কাছে ডিউক অনুরোধ জানাচ্ছেন যদি আপনি এই ধরনের কাজে দক্ষ দু'জন ফ্লোরেন্সীয় শিল্পীকে প্রেরণ করেন— যদিও তিনি কাজটি লিওনার্দো দা ভিঞ্চিকে সমর্পণ করেছেন, তবু তাঁর ভয়, যদি তিনি কাজটিকে শেষপর্যন্ত একা করে উঠতে না পারেন...'

কিন্তু এ চিঠির কোনও পরিণতি নেই। লোরঁ কোনও ভাস্করকে পাঠাননি ফ্লোরেন্স থেকে। এবং ল্য মোরও তাঁর অনুরোধের পুনরাবৃত্তি করেননি। দা ভিঞ্চিই কয়েক মাস পরে কাজটিতে পুনরায় হাত দেন। প্রশ্ন ওঠে, যে কাজের কথা ভেবেই তাঁর মিলানে আসা, এবং যে কাজের জন্য তিনি ছয় সাত বছর অপেক্ষা করেছেন, এবং যখন ইতিমধ্যেই তাঁর প্রযুক্তিবিদ-স্থপতি হিসেবে নাম হয়ে গেছে, তখন কী এমন ঘটল যে তিনি কাজটি শেষ করতে পারবেন কি না এই সন্দেহ দেখা দিল।

আমি এ প্রশ্নের একটি উত্তর পাই: সেটা টেকনিক বা শৈলীর সমস্যা। 'ম্যাজাইদের অনুরাগ প্রদর্শন' *(Adoration des Mages)* ছবিতে যেমন একটি পেছনের পায়ে ভর দিয়ে খাড়া হওয়া ঘোড়ার চিত্র এঁকেছিলেন, ঠিক তেমনই এক অশ্বমূর্তি তৈরির কথা ভাবতে শুরু করেছিলেন লিওনার্দো। তাঁর প্রথমদিকের মূর্তির স্কেচগুলিতেও এমনটাই দেখি আমরা।[৫৩] আর একটিতে দেখি লাফ দেওয়া ঘোড়া— এবং এটিতে আড়াআড়িভাবে ব্যবচ্ছিন্ন অবস্থায় পশুটির অভ্যন্তরের ছবি আছে।[৫৪] এসব স্কেচ অনুযায়ী তিনি ছোট ছোট মোমের মূর্তি তৈরি করেন।[৫৫] কয়েকটি ছোট ব্রোঞ্জ-মূর্তিও নিশ্চয় তৈরি হয়। বুদাপেস্তের ললিতকলা সংগ্রহালয়ে কয়েকটি অশ্বারোহী মূর্তি আছে যা লিওনার্দোর অনুকরণেই সম্ভবত তৈরি— গতি ও শক্তির চমৎকার অভিব্যক্তি তাতে।[৫৬] পোল্লাইউয়োলো একটি অশ্বারোহী মূর্তি ডিজাইন করেছিলেন।[৫৭]

টেকনিকের সমস্যাটা এই, যে ছোট আকারে এই মূর্তিগুলি যতই সুন্দর হোক না কেন, যে মুহূর্তে এগুলি আকারে বৃদ্ধি পায়, ধাতুর নিজস্ব ওজনের ফলে, বিশালত্বে ও ভারে, এমন মূর্তি তৈরি করা ও তাদের খাড়া রাখা প্রায় অসাধ্য হয়ে পড়ে। সামনের পাদুটি তোলা কোনও অশ্বমূর্তিকে, কেবল পেছনের পা ও সম্ভবত লেজের উপরে খাড়া রাখা কী করে সম্ভব, যদি তার ওজন হয় কয়েক টন? অন্যথা, কোনও গাছের গুঁড়ি, বা ভূমিশয়ান কোনও নিহত শত্রুর শরীর— এমন কিছু একটা অবলম্বন দিয়ে পেছনের ভারকে ধরে রাখার ব্যবস্থা করা যেতে পারে। এগুলো নিয়ে লিওনার্দো ভাবনাচিন্তা করছিলেন। ল্য মোর যে তাঁর পিতার জন্য একটি 'গ্রন্দিস্‌সিমো' *(grandissimo)* বা বিশালাকার মূর্তির কল্পনা করেছিলেন, এটা খুবই স্পষ্ট। এমন

এক মূর্তি, যা সচরাচরের চেয়ে তিন কি চারগুণ বড়। যেমনটা প্রাচীনকালে অথবা রনেশাঁসের সময়ে— কখনও চেষ্টা করা হয়নি। ফলত শেষমেশ পিঠ উঁচু করা বা লম্ফমান ঘোড়ার মূর্তি তৈরির কল্পনাটা একেবারেই ছেড়ে দেন লিওনার্দো। চারপায়ে দাঁড়ানো এক ঘোড়া নিয়েই ভাবনাচিন্তা শুরু হয়।[৫৮] প্রাথমিক খসড়ার সৌন্দর্যময় পরিকল্পনা ত্যাগ করতে বাধ্য হয়ে হয়তো লিওনার্দো তখন হাল ছেড়ে দিয়েছিলেন কিছুদিনের জন্য।

আর একটি কারণে কয়েকদিনের জন্য থেমে গিয়ে থাকতে পারেন তিনি। তাঁর গুরু ভেরোক্কিও কয়েক মাস আগেই ভেনিসে মারা গিয়েছেন, বিখ্যাত 'কোল্লেওনে' *(Colleone)* অশ্বমূর্তিটি তৈরি করে ওঠবার পরপরই। এ মূর্তি ঢালাই হয় ১৪৯০ থেকে ১৪৯৬-এর মধ্যে। লিওনার্দো হয়তো এ মূর্তিটির মোম-সংস্করণ দেখেছিলেন ফ্লোরেন্সে।[৫৯] ১৪৮০-তে তৈরি হয় মোম-মডেলটি।[৬০] ভেরোক্কিওর সাথে রেষারেষি করে আর এক শিল্পী বেল্লানো দে পাদু গোপন চাল চেলে অশ্বারোহী যোদ্ধার অংশটি করতে চান— ভেরোক্কিওর জন্য শুধু ঘোড়াটি ছেড়ে দেন। ক্রোধে ভেরোক্কিও মোমমূর্তির মুণ্ডচ্ছেদন করেন।[৬১] ভেনিসীয়রা পীড়াপিড়ি করলে এবং বেল্লানোকে ভেনিস থেকে প্রাণের ভয় দেখিয়ে বিতাড়িত করলে, ভেরোক্কিও আবার কাজে হাত দেন। এবার আরও সুন্দর একটি মূর্তি তৈরি হয়। ভাসারি এই কাহিনিটি বলেছেন। একদিন অশ্বারোহী মূর্তিটি ঢালাই শুরু হবার পরপরই চুল্লি থেকে বেরোবার পর মাত্র ছাপান্ন বছর বয়সে, ১৪৮৮-তে, ভেরোক্কিও ঠান্ডা লেগে অসুস্থ হয়ে মারা যান। 'তাঁর মৃত্যুতে বন্ধুবান্ধব ও শিষ্যরা অসম্ভব দুঃখিত হয়েছিলেন', ভাসারি বলেন। 'কোল্লেওনে' মূর্তিটির ঢালাই শেষ করেন ভাস্কর আলেস্‌সান্দ্রো লেওপার্দি এবং মূর্তিটিতে সইও করেন।[৬২]

লিওনার্দো যেন স্ফোর্জাদের অশ্বারোহী প্রকল্পের আশাতেই মিলানে এলেন— তাঁর গুরুর সাথে একাত্মতাবোধের অনুভব থেকেই। তাই ভেবে নেওয়া যায়, গুরুর মৃত্যুতে কতখানি ভেঙে পড়েছিলেন তিনি। যেন অশ্বটিই ভেরোক্কিওর মৃত্যুর কারণ হয়ে দাঁড়াল। তাই এক অদ্ভুত অনুশোচনা ও কুসংস্কারাচ্ছন্ন ভয় পেয়ে বসে লিওনার্দোকে। তিনি কিছুদিনের জন্য কাজ বন্ধ করেন।[৬৩]

অতঃপর— যে মুহূর্তে ফ্লোরেন্স থেকে অন্য ভাস্করদের ডেকে আনার সম্ভাবনা দেখা দেয়, ফের কাজে হাত দেন তিনি। যে পাতায় এই পুনর্বার কাজটি হাতে নেবার কথা লেখেন তিনি, সেই একই পৃষ্ঠাতেই তো আছে জিয়াকোমোর তাঁর বাড়িতে থাকতে আসার কথা— এবং এই প্রথম উল্লিখিত হচ্ছে তাঁর অন্য ছাত্রদের নাম (মার্কো ও জিওভান্নি আন্তোনিও, খুদে শয়তান জিয়াকোমো যাদের রুপোর কলম চুরি করেছিল)। এ যেন একাধিক ঘটনার সুগভীর সংযোগের নির্দেশক। "গুরুর মৃত্যু হয়েছে, গুরু দীর্ঘজীবী হোন"। ১৪৮৯ থেকে ১৪৯০-এর মধ্যে লিওনার্দো তাঁর নিজস্ব আতলিয়ের বা কর্মশালা তৈরি করলেন। তাঁর চারিদিকে গড়ে উঠল এক বিদ্বৎগোষ্ঠী। এখানে এখন তিনিই পিতা। আবার শুরু হল এক নতুন চক্র। অনেক পেয়েছেন তিনি তাঁর গুরুর কাছে। এবার দেবার পালা শুরু। এই সময় থেকেই তাঁর জ্ঞানীসুলভ, দীর্ঘশ্মশ্রু মূর্তিটির উদ্বোধন— যা চলতে থাকবে, তুরিনের আত্মপ্রতিকৃতির সময় পর্যন্ত।

নতুন করে, প্রচুর উৎসাহ উদ্দীপনা নিয়ে তাঁর অশ্বারোহী মূর্তি তৈরির কাজ শুরু করলেন তিনি। এবং এবার বেশ দ্রুত কাজ এগিয়ে নিয়ে চললেন তিনি। ইত্যবসরে, একের পর এক চলতে থাকে নানা রাজকীয় বিবাহ উৎসব অনুষ্ঠান। জাঁ গালেয়াস ও ইসাবেল দা'রাগনের বিবাহের পর আসে ল্য মোরের অবৈধ কন্যাসন্তান বিয়াংকার সাথে (অষ্টবর্ষীয়া) তাঁর সেনাপতি সানসেভেরিনোর বিবাহ। এবং ভ্রাতুষ্পুত্রী আন্না স্ফোর্জার সাথে আলফোন্সে দে'স্ত-এর বিয়ে। তারপর লুদোভিচ নিজেই বিয়ে করেন বেয়াত্রিচ দে'স্তকে— ইনি ফেররারের ডিউকের কনিষ্ঠা কন্যা। এঁর সাথে মেয়েটির বছর পাঁচেক বয়সে, দশ বছর আগেই বাগদান সম্পন্ন হয়ে গিয়েছিল তাঁর। অতঃপর খুব ভাল রাজনীতির খেলা খেলে তাঁর আর এক ভাইঝি বিয়াংকার সাথে বিয়ে হয় সম্রাট মাক্সিমিলিয়ানের। এই বিয়াংকা জাঁ গালেয়াসের বোন। এই প্রতিটি বিবাহই নানারকমের উৎসব অনুষ্ঠানের ছুতো। একটি আর একটির চেয়ে বেশি জাঁকজমকের বই কম নয়। এসব সময়ে ব্রামান্তে—ডিউকের আর এক প্রযুক্তিবিদ এবং লিওনার্দো— দু'জনই প্রচুর অবদান রাখতেন—সাজসজ্জা, পোশাক, অলংকরণের পরিকল্পনায়। একটি মাসও কাটত না নৃত্যগীত অভিনয়—কমেডি-ট্রাজেডির আদর্শ রূপায়ণ বা অন্য কোনও দর্শনীয় বস্তু ছাড়া।

লিওনার্দো অশ্বমূর্তির খসড়া করতে গিয়ে রাজকীয় অশ্বশালাগুলি ঘুরে বেশ কিছু সুন্দর অশ্বের স্কেচ করেন। একটি ভাল জাতের ঘোড়াকে 'সিসিলিয়'[৬৪] বলে চিহ্নিত করেন তিনি। 'শ্রীযুক্ত মারিওলোর' একটি ঘোড়ার[৬৫] কথা, 'শ্রী গিউলিওর'[৬৬] চমৎকার দীর্ঘদেহী সেরমোনিনোর ঘোড়ার কথাও পাই। অশ্বশালাগুলি এমন ভালভাবে পর্যবেক্ষণ করেছিলেন যে 'আদর্শ অশ্বশালা' রূপায়ণের একটি পরিকল্পনাও তিনি করে ফেলেন। 'পরিষ্কার ও সাজানোগোছানো' অশ্বশালার জন্য স্বয়ংক্রিয় ভাবে জল ভরা জলপাত্র, সহজে ভরা যায় এমন খাদ্যপাত্র ও ময়লাবিষ্ঠাদি সহজে পরিষ্কৃত হয়ে যাবার জন্য ভূগর্ভস্থ প্রণালী যার একদিকে নিচু করা— এইসব কল্পনা করেন তিনি। এই কল্পনারই ফল পঁচিশ বছর পরে ফ্লোরেন্সে মেদিচির অশ্বশালা— মনতাইন যেখানে পরিদর্শনে গিয়েছিলেন।[৬৭]

অশ্বের অ্যানাটমি বা শারীরসংস্থানও তিনি এত খুঁটিয়ে অধ্যয়ন করেন যে ভাসারি বা লোমাৎসোর মতে এই বিষয়ে প্রথম একটি গবেষণাপত্র তৈরি হয়েছিল লিওনার্দোরই হাতে। এখন তা আমাদের কাছে লভ্য নয়।

পাভিয়াতে গিয়ে লিওনার্দো রেজিসোল *(Regisole)* নামে সেই ব্রোঞ্জের কাজটি পর্যবেক্ষণ করেন— যা গথদের রাজা ওদোয়াক্রের অশ্বারোহণের মূর্তি। পেত্রার্কের বর্ণনায় এই মূর্তিটির কথা পাই, ১৭৯৬ সালে এক অভ্যুত্থানের সময়ে মূর্তিটি নষ্ট হয়ে যায়।

লিওনার্দো লিখেছেন—"পাভিয়ার ঘোড়াটি তার গতিময়তার জন্য অত্যন্ত প্রশংসনীয়। যেন এক মুক্ত প্রাণীর স্বাভাবিক গমনভঙ্গি ধরা আছে এতে।"[৬৮] যদ্যপি তিনি 'প্রাচীন' ঘরানা না মেনে, প্রকৃতিকে অনুসরণ করবারই পক্ষপাতী ছিলেন, তথাপি এই ক্ষেত্রে তিনি নবীনের চেয়ে প্রাচীনকেই বেশি আদর্শ বলে মানছেন। তাঁর স্কেচ থেকে বুঝি, মাটি দিয়ে তিনি যে বিশাল অশ্বমূর্তির মডেল বানিয়েছিলেন, তা রেজিসোলের মতোই গতিমুখর ও স্বাভাবিক। সামনের পা ও পেছনের পায়ের আড়াআড়ি সংস্থাপন থেকে বুঝি, দোনাতেল্লো

বা ভেরোক্কিওর তুলনায় এই ভঙ্গি কত বেশি প্রকৃতির কাছাকাছি।

অবশেষে তাঁর মডেল তৈরি শেষ হল। বিয়াংকা মারিয়া স্ফোর্জার বিবাহ উপলক্ষে, ১৪৯৩-এর নভেম্বরে তা প্রদর্শিতও হল সর্বসমক্ষে। সম্ভবত দুর্গের সামনের বিশাল প্রাঙ্গণে। প্রায় সাত মিটার কুড়ি সেন্টিমিটার উচ্চতার শুধু ঘোড়াটিই[৬৯] তার উপরের অশ্বারোহীসহ তো প্রায় দ্বিগুণ হবে।[৭০] হয়তো ক্যাথেড্রালে এই অশ্বমূর্তিটির ছবি কাপড়ে এঁকে টাঙানো হয়েছিল।[৭১] সমসাময়িক সভাকবিদের উচ্ছ্বসিত আবেগভাষণে কিছুটা আন্দাজ পাই এই মূর্তি জনমানসে কী আন্দোলন সৃষ্টি করেছিল তার। পিয়েত্রো লাৎজারোনি, জিওভান্নি দা তোলেনতিনো, পিয়াত্তিনো পিয়াত্তি—এঁরা অশ্বমূর্তির বিশালতা নিয়ে ছন্দোবদ্ধ কবিতায় প্রশংসাবাণী লেখেন। "এমন বিশাল অশ্বমূর্তি না গ্রিস না রোম, কোথাও খুঁজে পাবে নাকো তুমি।" লেখেন বালদাস্সরে তাচ্চোনে। 'জয়লাভ' শব্দটির ইতালীয় ধাতুরূপ ও ভিঞ্চির নামের মিল রেখে শব্দের নানা খেলা হয়— *Vittoria vince e vinci tu vittore* (জয়লক্ষ্মী তোমার হল, ভিঞ্চি তুমি জয় পেলে) এই কথা ব্রামান্তের, ভিঞ্চির পুরনো বন্ধুর মুখে বসিয়ে লেখা হয় দীর্ঘ পদ্য। রোমে, অনামা এক কবির কলমে।[৭২] ভাসারি লেখেন, "মাটি দিয়ে লিওনার্দো যে অসামান্য বিশাল মূর্তি বানিয়েছিলেন, তার চেয়ে সুন্দর ও অসামান্য কাজ আর কোনওদিন হয়নি।" স্বভাবতই, সারা ইতালি জুড়ে তখন লিওনার্দোর গুণকীর্তন।

এই মাটির ঘোড়াটির নাম হয় 'ল্য কোলোস'। পল জোভ লেখেন, যেন প্রাণীটি অধৈর্য হয়ে জোরে শ্বাস নিচ্ছে, এমনই জীবন্ত।

প্রথম যুদ্ধ জেতা হলেও লিওনার্দোর কাছে আসল ও কঠিন কাজই বাকি, মডেলটিকে ব্রোঞ্জের ঢালাইয়ের মধ্যে দিয়ে পুনর্জন্ম দেওয়া।

১৪৯১ থেকে ১৪৯৩-এর মধ্যে তিনি ঢালাইয়ের ব্যাপারটা নিয়ে অনেক ভেবেছেন।[৭৩] গেছেন কামানের গোলা তৈরির মিলানীয় কামারশালায়, দিনের পর দিন কাটিয়েছেন। উইন্ডসরে একটি সুন্দর স্কেচ আছে, কলমে-কালিতে—একটি অস্ত্র তৈরির কামারশালায় বিশাল একটি গোলাকে কামানের নলে স্থাপন করছে লোকেরা।[৭৪]

নানাজনের সাথে এই বিষয়ে কথাবার্তা, চিঠিপত্রের আদানপ্রদানও করছেন তখন লিওনার্দো।[৭৫] যে সময়ে, ১৪৯২-তে স্পেনে ইনকুইজিশান চলছে, ক্রিস্টোফার কলাম্বাস আবিষ্কার করছেন নতুন মহাদেশ— ভারতগমনের নামে— সে মুহূর্তে গিউলিয়ানো সাংগাল্লো নামে ফ্লোরেন্সের অন্যতম প্রযুক্তিবিদ, মেদিচির সভাসদ, গন্দি-প্রাসাদের রচয়িতা স্থপতির সাথে আলোচনা করছেন। সিদ্ধান্ত নিচ্ছেন, 'লস্ট ওয়াক্স' বা মোম গলিয়ে বার করে দিয়ে ঢালাইয়েরই এক পরিমার্জিত পদ্ধতি তিনি বেছে নেবেন এবং সম্পূর্ণ একটিই আস্ত মূর্তি তৈরি করবেন অশ্বারোহী ও অশ্ব মিলিয়ে— কোনও জোড় বা অংশের ব্যাপার থাকবে না তাতে।

তার আগে অব্দি স্কেচে তিনি টুকরো টুকরো করে ঘোড়াটির পা, কোমর, মাথা বা ঊরু তৈরির কথা ভাবছিলেন। আলাদা আলাদা করে ঢালাই করা অংশগুলি তারপর একটি মাটির মডেলের গায়ে বসিয়ে দেওয়া হবে। তারপর আবার ঝালাই করে প্রতিটি ধারের বিচ্ছিন্ন অংশগুলি জুড়ে দেওয়া হবে। শেষে পুরো মূর্তিটিকে পালিশ করে, প্রয়োজন হলে খোদাই করে 'ফিনিশ' করা হবে।

কিন্তু এই পদ্ধতির অসুবিধে হল ঝালাইয়ের অংশে একটা উঁচুনিচু দাগ থেকেই যায়, যা থেকে বুঝতে পারা যায় আলাদা আলাদা অংশ জোড়া হয়েছে। প্রতিটি আলাদা অংশকে সমপ্রস্থের স্থূলতা প্রদান করাও সম্ভব হয় না। সুতরাং গোটা মূর্তিটির ওজন কী হবে তাও আগে থেকে বলা যায় না— ফলত মূর্তিটির ভারসাম্য রক্ষা করে দাঁড় করানোর অসুবিধা দেখা দেয়।

যেহেতু এই ঘোড়াটির আকার একটু অতিমাত্রায় বড়, সুতরাং লিওনার্দো এই ভারসাম্যের সমস্যাটা নিয়ে একটু বেশি ভেবেছিলেন এবং সম্পূর্ণ একটিই খণ্ডে গোটা মূর্তিটাকে একবারে ঢালাই করবার কথা ভাবছিলেন।[৭৬] প্রথমে একটা ছাঁচ তৈরি করলেন, টুকরো টুকরো করে করে জুড়লেন এবং সেগুলির খোলের ভিতরে তুলি দিয়ে মোম বা মাটির পরত লাগালেন। এর নাম দিলেন 'গ্রোসেসৎসা' বা 'স্থূলতা' (চেল্লিনি এর নাম দিয়েছিলেন 'লাসাইন')। এটা গেল 'ফিমেল' বা স্ত্রী ছাঁচ। ভেতরে কেন্দ্রস্থিত অংশটি মানে 'মেল' বা পুং ছাঁচ বানালেন রিফ্র্যাক্টরি মাটি দিয়ে আর খোলের ভিতরে দিলেন মাখন— মূর্তির ভেতরটা ফাঁপা রাখার ফলে হালকা ওজনের মূর্তি হবার সম্ভাবনা বাড়ল। মোমের যে পরতটি তৈরি হল তার স্থূলতা যাতে সব জায়গায় সমান থাকে সেটা দেখলেন— ছাঁচের সফলতা ওখানেই। কারণ মোম গলে ওখানেই তার স্থান নেবে ব্রোঞ্জ। এরপর ভেতরের পুং ছাঁচ অংশটিকে গোঁজা ও বল্টু, কড়ি ইত্যাদি দিয়ে পোক্ত করলেন, এবং চারদিকে ওই স্ত্রী ছাঁচ অংশটিকে তার চারধারে পরালেন বর্মের মতো করে। ভেতরে লোহার শিক ও খোলস থাকার ফলে, বাইরে যখন ঢালাই হবে ব্রোঞ্জের পাত বা পরত বসবে সেটি বেশ এঁটেই বসবে অভ্যন্তরীণ পুং ছাঁচের উপরে। ঢিলে হয়ে খুলে আসবে না। ভাসারি একথা জানান[৭৭] লোহা ব্রোঞ্জকে টেনে রাখবে। ব্রোঞ্জের ঢালাইও হল দু'আঙুল সমান ছিদ্র দিয়ে স্ত্রী ছাঁচের গায়ে। ভেতরে গ্রোসেসৎসার স্থূলতা অনুযায়ী পরিমাণে সমান দূরত্বে এই ছিদ্রগুলি ছিল— যেমন ছিল অনেকগুলি ব্রোঞ্জ ঢালার নল। ঠান্ডা করার জন্য সর্বত্র সমান পরিমাণে ও সমগতিতে যাতে হাওয়া পৌঁছয় সে ব্যবস্থাও রইল।

খাতার পর খাতা জুড়ে অতি পুঙ্খানুপুঙ্খভাবে এই ঘোড়াটির ঢালাইয়ের পরিকল্পনা লিখে গেছেন তিনি। লেখায় ও নকশায় আমরা পেয়েছি ছাঁচের উপাদানের[৭৮] ("বালি, পোড়ামাটি, ছাই, ইটের গুঁড়ো, ডিমের সাদা অংশ, ভিনিগার মাটির সাথে মেশাও, শ্রেষ্ঠ উপাদান ব্যবহার করো, 'ট্রায়াল' করো"[৭৯]) নানা ছোট ছোট মূর্তিতে পরীক্ষা নিরীক্ষা করা নানা শৈলীর কথা ও ছবি[৮০]— লিওনার্দো ভেবেছিলেন, এক গভীর গর্ত খুঁড়ে তার ভেতরে মাথাটি নীচের দিকে করে ঘোড়াটিকে রেখে ঢালাই করবেন। তা হলে মাথার দিকটি ভালভাবে ঢালাই হবে এবং যা যেটুকু ধাতু ঢালাইয়ের দাগ থাকার থাকবে ঘোড়ার পেটের দিকে। পায়ের পাতার ছিদ্র দিয়ে গরম বাতাস বেরিয়ে যাবে।[৮১] কিন্তু এই বিশালাকার ঘোড়ার জন্য যতটা মাটির প্রয়োজন, তাতে দেখা গেল মিলানের নদীমাতৃক-পলিভূমিতে কাজটায় অসুবিধে অনেক। কেন না ওই অবধি খুঁড়তে গেলে ছয় ফার্লং দূরেই জলস্তরে পৌঁছে যাবার সম্ভাবনা। এবং ছাঁচ ও ভেতরের লোহা মাটিতে তৈরি পুংখোলস জলনিরোধক হওয়া বাঞ্ছনীয়। এতটুকু আর্দ্রতা তাতে গিয়ে লাগলে ঢালাই নষ্ট হবার সম্ভাবনা।[৮২] এরপর লিওনার্দো ভাবলেন, পাশ ফিরিয়ে শুইয়ে ঘোড়াটি ঢালাই করবেন। কিন্তু সেটিও পরিত্যক্ত হল।[৮৩] যে গাড়িতে চাপিয়ে

বিশাল ঘোড়াকে তাঁর কর্মশালা থেকে ফার্নেসে নিয়ে যাওয়া হবে' তার ডিজাইন,[৮৪] কী উপায়ে ঘোড়াটির পিঠের কাছে, যেখানে অশ্বারোহী মূর্তি বসবে সেখানে একটি কব্জা দেওয়া ছোট দরজার ফাঁক দিয়ে ভেতরকার পুংছাঁচকে খুঁচিয়ে ভেঙে বার করে দেওয়া হবে, তার ডিজাইন, ঘোড়াটির ছাঁচের লৌহ আর্মেচারের সূক্ষ্ম ডিজাইন,[৮৫] বা ক্রেনের মতো একটি ইঞ্জিনের ছবি, যা দিয়ে ঘোরানো বা পাশ ফেরানো যাবে ঘোড়াটিকে।[৮৬]

স্ফোর্জার ডিউকের এখন সবচেয়ে সমৃদ্ধি ও উন্নতির সময়। তারই প্রতীক ওই ঘোড়া। অথচ ঈশানকোণে যে মেঘ জমে উঠছে— আল্পসের অপর পারে যে বিপদ ঘনিয়ে আসছে, খেয়াল করেননি কেউই। লিওনার্দোও তাঁর মূর্তির ভবিষ্যৎ নিয়ে এমনটা ভেবেছিলেন কি?

তখন জনগণ করের ভারে জব্দ হয়ে পড়লেও উচ্চবাচ্য করেনি। কোম, সোন্দ্রিও বা ব্রেশচিয়ার বিশাল চুল্লিগুলি জ্বলে চলেছে, সমতলে সবুজ হয়ে ফলছে ধান, অস্ত্র-শিল্পে, রেশম ও পশমশিল্পে মিলান জাঁকিয়ে বসেছে। দু'-একটি সমস্যা পাভিয়াতে, বিশ্ববিদ্যালয়ে গজিয়ে উঠলেও দ্রুত তার সমাধান হয়েছে উদারপন্থী সংস্কারের মাধ্যমে।

লুদোভিচের সৌভাগ্যের যেন শেষ নেই। ব্যক্তিগত জীবনেও উপচে পড়ছে সুখ। নিজের রক্ষিতা সেসিলিয়া গাল্লেরানির কোলে ইতিমধ্যেই এক পুত্রলাভ হয়েছে। এবার নবপরিণীতা সুন্দরী ও হাসিখুশি তরুণী বেয়াত্রিচ দে'স্ত-এর কোলে এল পুত্র এরকোল—যাকে পরে জার্মান সম্রাটের নামে নামাঙ্কিত করা হয় মাক্সিমিলিয়ান।[৮৭] ১৪৯৩-এর জানুয়ারিতে জন্ম এই সন্তানের। এই সুখসমৃদ্ধির উদ্‌যাপন হল নানা উৎসব অনুষ্ঠানে যা উত্তরোত্তর চমকপ্রদ হয়েই চলেছে। শিশুর দোলনায় সোনার সুতো দিয়ে কারুকাজ হল রশেতায়। বেয়াত্রিচের মহল নতুন করে বিলাসদ্রব্যে ও শিল্পবস্তুতে সুসজ্জিত করা হল, ব্রামান্তে একটি 'কল্পগাথা' লিখলেন। সারাদিন বেজে চলল ঘণ্টাঘরের বড় বড় ঘণ্টাগুলি। ধার বা কর শোধ না-করা বন্দিদের মুক্তি দেওয়া হল। এবং আমব্রোজিও দে রোসাতের নির্ধারিত সময়ে গোটা রাজপরিবার ও অভিজাতরা ঈশ্বরের প্রতি ধন্যবাদজ্ঞাপন করলেন স্যান্ত-মারি-দে-গ্রাসের চ্যাপেলে।

সেসিলিয়া গাল্লেরানিকে প্রচুর ধনসম্পত্তি দিয়ে ও একটি স্বামীর ব্যবস্থা করে সসম্মানে বিদায় করা হল।

শুধু একটিই ছায়াচ্ছন্ন অংশ রয়ে গেল গোটা ছবিতে। ইসাবেল দা'রাগঁ— নামেই মিলানের ডাচেস হয়ে তাঁর সন্তুষ্টি হচ্ছিল না। তিনি পর্দার আড়ালে থাকাটাও বিশেষ পছন্দ করছিলেন না। নিজের প্রাপ্য দাবি তিনি ছাড়তে চাইলেন না। বাদামি চুলের, তিক্ত অন্তরের, মিলানীয়দের রুচিপছন্দের তুলনায় অত্যন্ত বেশি শীর্ণ আকৃতির এই ডাচেস তাঁর ক্ষীণকায়ার অন্তরালে রাখতেন এক অদ্ভুত উচ্চাকাঙ্ক্ষা ও দার্ঢ্য। সমস্ত রাজসভার সবচেয়ে দুঃখী মানুষ তিনি— অসুস্থ জাঁ গালেয়াস তাঁর কাকার সামনে ভয়ে কাঁপলেও, মত্ত অবস্থায় স্ত্রীর উপরে হাত তুলতেন। তাঁকে অপমান করতেন সর্বসমক্ষে এক পুরুষ-সঙ্গী বালক 'বোৎসোনে'কে নিয়ে। বোৎসোনে অর্থ চাষাড়ে, স্থূলরুচির।

ইসাবেলের আসল ঈর্ষার পাত্রী অবশ্য বেয়াত্রিচ--- তাঁর নিজের খুড়তুতো বোন। সুখী,

সুন্দরী, উজ্জ্বল— যার জন্য লুদোভিচ উজাড় করে দেন তাঁর ধনভাণ্ডার, পাগলের মতো খরচ করেন তার পেছনে। যার আলমারিতে চুরাশিটি মুক্তোবসানো কারুকাজ করা রেশমের পোশাক। যে প্রকৃতপক্ষে দেশের প্রথমা নারী, আসল ডাচেস।

ইসাবেল একা, বান্ধবহীন। তাঁর উপরে ল্যা মোর নজর রাখেন তাঁর একান্ত ভৃত্য বা দাসীদের চরবৃত্তি করিয়ে। ফলত ইসাবেলের হাতে কোনও উপায় ছিল না, নিজের পরিবারের প্রতি অনুযোগ জানানো ছাড়া। পিতা আলফোনসে দে কালাব্রে এবং পিতামহ ফেররান্তে— নেপলসের শক্তিশালী অত্যাচারী একনায়ক— এই দু'জনের কাছে তিনি আর্জি জানান অস্ত্রবলে তাঁর নিজের স্বামীকে সিংহাসনের প্রকৃত অধিকারের বৃত্তে স্থাপন করবার। স্বামীকে তিনি সারা পৃথিবীর, এমনকী স্বামীর মতের বিরুদ্ধেও, এগিয়ে দিতে চান। ঐতিহাসিক গুইসার্দী আমাদের অশ্রুজলে সিক্ত এই উপাখ্যানটি জানান: 'সাহসিনী' রাজকন্যা কীভাবে তাঁর উপস্থিত দাস অবস্থা থেকে মুক্তি চাইছেন।[৮৮]

এসব চিঠিপত্রে মিলান ও নেপলসের ভেতরের সম্পর্ক খারাপ হতে থাকে। বৃদ্ধ সম্রাট ফেররান্তে চটে গিয়ে দুটি দূত পাঠান, তাঁর কাছেও প্রস্তাবটি মন্দ নয়— ল্যা মোরকে শাসনক্ষমতাকে থেকে সরিয়ে গোটা লম্বার্দিটাকেই নেপলস-রাজ্যের অঙ্গীভূত করা।

দুই দূত একটু গলা তোলেন লুদোভিচের বিরুদ্ধে। লুদোভিচের তাপ-উত্তাপ থাকে না। তিনি উলটে ইসাবেলকে অহংকারী ঈর্ষাকাতর ও সদাঋণগ্রস্ত এক নারী বলে অভিযোগের আঙুল তোলেন। লিপিকার কোরিও লেখেন— সবকিছু এক কানে শুনে অন্য কানে বার করে দিতে অভ্যস্ত লুদোভিচ। তাঁকে অনেকেই অত্যাচারী ও ক্ষমতালোভী বলেছেন— তিনি শুধু হেসেছেন। এবং নেপলসকে ভয় পাননি একটিবারের জন্যও।

কিন্তু নেপলস বা নাপোলি আর মিলানের মাঝখানে প্রাচীরের মতো দাঁড়িয়ে আছে ফ্লোরেন্স বা ফিরেনৎসে। সেই রাজ্য এতদিন স্ফোর্জাদের বন্ধুভাবাপন্ন মেদিচির শাসনেই ছিল বলে, মিত্রশক্তিপরিবৃতই বোধ করতেন লুদোভিচ। কিন্তু দুঃখের বিষয় লোরঁ দে মেদিচি, অঞ্চলের শান্তি-বিধায়ক, ১৪৯২-তেই গত হয়েছেন। ওদিকে চার্চের শাসনে থাকা রোম-অঞ্চলেও পোপ অষ্টম ইনোসেন্টের স্বর্গপ্রাপ্তি হয়েছে। এমতাবস্থায় সম্পর্কের রঙগুলি পালটাবেই। লোরঁ'র জ্যেষ্ঠ পুত্র পিয়ের বাবার ঠিক উলটো। অস্থিরচিত্ত ও হঠকারী এই পুত্র নাপোলিবাসীদের সাথেই মিত্রতা স্থাপন করেন— বিবাহ করেন তাদেরই এক মেয়েকে। রোমেও এক স্পেনীয় কার্দিনাল বসেন পোপের আসনে, নানা প্রতিশ্রুতি ও রৌপ্যমুদ্রার বিনিময়ে। এই নতুন পোপ ষষ্ঠ আলেকসান্দ্র বোর্জিয়া নানাগুণের গুণী— নিষ্ঠুর, কৃপণ, ধর্মহীন, নীতিহীন, নিজের কয়েকটি অবৈধ সন্তানের প্রতিই একমাত্র প্রীতিসম্পন্ন।

এইসময়ে গোটা পৃথিবীই দু'মুখো খেলায় নেবেছে, হয়তো বা ত্রিমুখীও। ল্যা মোর তাঁর হাতের গুটিগুলো পালটে ফেলেছেন, দূত পাঠাচ্ছেন দেশে দেশে। পুরনো শত্রু ভেনিসের নিকটবর্তী হবার চেষ্টায় আছেন। তাঁর ভ্রাতা কার্দিনাল আস্কানিও গেছেন রোমে, ভাটিকানে— পোপের সাথে ভাল সম্পর্ক গড়ে তুলতে। অন্য হাতে (যে হাত স্বর্ণভরা) তিনি ধরতে চাইছেন জার্মানির সম্রাটের হাত। সর্বোপরি ফ্রান্সের রাজার সাথেই তিনি বন্ধুত্ব

রেখে চলেন— যে রাজার বেশ কয়েক বছর ধরেই নজর আছে নেপলসের রাজত্বের দিকে।

সব মিলিয়ে ল্য মোর আত্মসন্তুষ্টিতে ভাবছেন, তিনি নেপলসের বিরুদ্ধে যথেষ্ট সুরক্ষিত। 'শৃগাল ও সিংহের যুগলবন্দি' যিনি বেরনার্দো বেল্লিনচিওনির মতে, সেই ল্য মোর যে ভুল পথে চলেছেন, সে কথা কে ভেবেছিল? যিনি "পোপ আলেকসান্দ্র আমার তাম্বুলকরঙ্কবাহী, জার্মান সম্রাট আমার ইয়ার দোস্ত, ভেনিস আমার প্রাচীন সখা এবং ফ্রান্সরাজ আমার পত্রবাহক" বলে গর্ব করতেন, তিনি যে এক সমস্যার ঘূর্ণাবর্তের টানে জড়িয়ে যাবেন, কেই বা জানত?

লিওনার্দো এই সময়ে কী করছেন, একটু দেখি। রাজনীতি নিয়ে বিশেষ ভাবছেন না তিনি— হয়তো কেউ কেউ যা বলেন তা ঠিক, যে যদিও তিনি বলেছিলেন মানুষ তার আগ্রহের বিষয়, বিশেষত মানুষই বিশ্বের কেন্দ্র— তথাপি সমসাময়িক মানুষদের ব্যাপারে বিশেষ মাথাব্যথা দেখা যায়নি তাঁর।

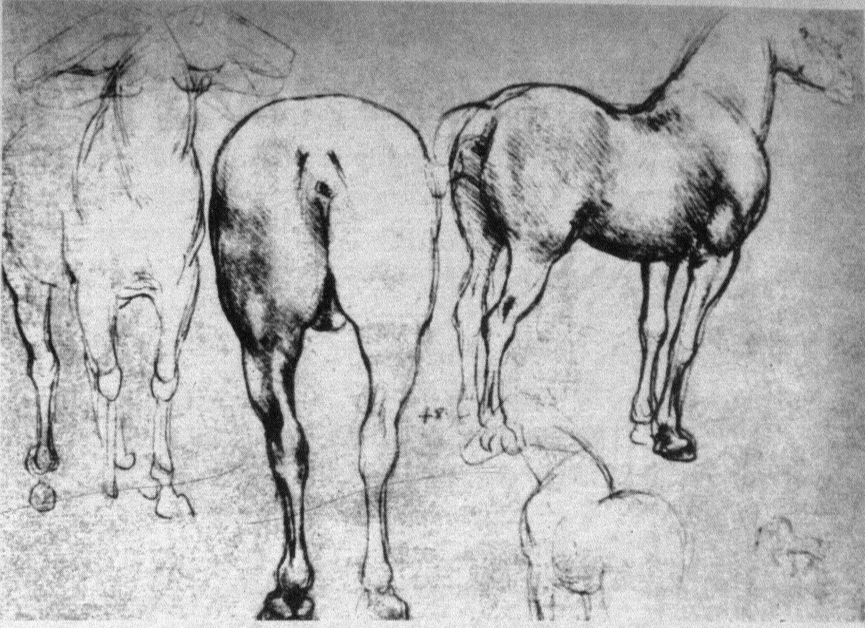
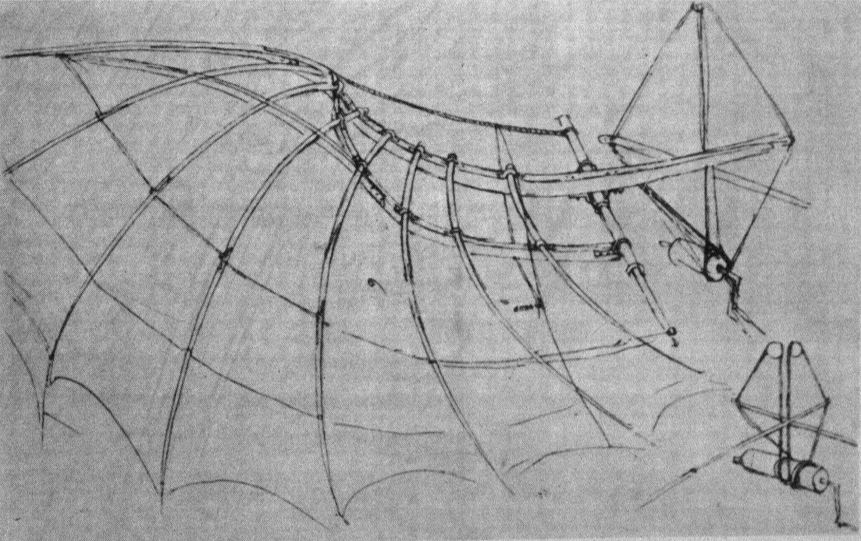
যেহেতু তাঁর পৃষ্ঠপোষক লুদোভিচ সেই মুহূর্ত পর্যন্ত সবরকম কাজেই সাফল্য লাভ করছেন, সুতরাং তিনিও লাভবান। যে মুহূর্তে প্রভুর ভাগ্য পাশা পালটাবে— প্রভুর পরিকল্পনাগুলিও ধূলিসাৎ হতে দেরি হবে না।

১৪৯৩ নাগাদ সব সমসাময়িকদের মতোই লিওনার্দোও ল্য মোরের প্রশংসায় পঞ্চমুখ— কারণ সেটাই প্রভুর ইচ্ছে। তাঁর নকশা করা সম্ভাব্য আলংকারিক প্যানেলের চিত্র পাই খাতায়— যেখানে জটিল সব ছবিতে ল্য মোরের স্তুতিবাচক কাহিনি আঁকা— স্ফোর্জার স্তম্ভ, ভিসকন্তির সর্প, জার্মান সম্রাটের ইগল এবং লুদোভিচ যা দিয়ে 'ইতালির মুখমণ্ডল সাফ' করেন সেই ব্রাশটি আছে। নানা চিহ্ন ও প্রতীক সমাবেশে প্রশস্তিবাচন অথবা পদ্যের অনুপ্রাসে 'মোর' নামটিকে বার বার বলার শব্দক্রীড়া— *"O Moro, io moro se con tua moralita non mi amori, tanto il vivere m'é amaro"* (হে মোর, আমি মরে যাব যদি তোমার ঔদার্য আমাকে আর ভাল না বাসে, আমার জীবন তাতে এতটাই তিক্ত হয়ে যাবে।)[৮৯]

লুদোভিচের দাক্ষিণ্যে লিওনার্দোর আর্থিক পরিস্থিতি ভাল হয়েছে। বেশ খানিকটা জমি তাঁকে দান করা হয় কর্মশালা তৈরির জন্য। হয়তো বাসভূমিও তা। এটি কোর্তে ভেক্কিয়া এলাকা— ডিউকের পুরাতন প্রাসাদের অঞ্চল— এখান থেকে দেখা যায় মিলানের বিখ্যাত গম্বুজ।[৯০]

ভাসারির মতে, লিওনার্দোর ছিল, বেশ কয়েকটি ঘোড়া; জীবজন্তুর প্রতি তাঁর চিরদিনের প্রীতি। বেশকিছু জন্তু তিনি পালন করতেন গভীর ধৈর্য ও প্রীতিসহ।

পশুপ্রীতি তাঁকে নিরামিষ ভোজনের দিকে ঠেলে দেয়। তাঁর লেখায় তিনি সঘৃণায় বলেন, কেমন করে নিজের সমান আর একটি প্রাণীকে হত্যা করতে প্রাণীদের উৎসাহ দেয় প্রকৃতি![৯১] বলেন, শরীরকে অন্য পশুদের বলির বেদি বানাতে তাঁর কোনও স্পৃহা নেই, মৃতদের শেষ গন্তব্য করতেও না।[৯২] মনে পড়ে যায়, আইজাক ব্যাশেভিস সিংগারের উপন্যাসগুলির কথা।

১৫১৫-তে পরিব্রাজক আন্দ্রেয়া করসালি, জুলিয়াঁ দে মেদিচিকে জানান হিন্দুরা প্রতিটি

অশ্বের স্টাডি। উইন্ডসর রয়্যাল লাইব্রেরি (১২৩১৭)।

বাদুড়ের ডানার আকারে পাখনার আর্মেচার বা খাঁচা। বিবলিওতেক আমব্রাজিয়েন (কোদেক্স আতলান্তিকাস, ৩১৩ সম্মুখপৃষ্ঠা), মিলান।

প্রাণী, এমনকী কীটপতঙ্গকেও শ্রদ্ধা করে, 'যেমন আমাদের লিওনার্দো দা ভিঞ্চি' অর্থাৎ রনেশাঁস-উত্তর ইতালিতে নিরামিষভোজী খুঁজে পাওয়া দুষ্কর ছিল।

লিওনার্দোর খাতায় যেসব বাজারের ফর্দ বা হিসেব আছে তার অনেকগুলিতেই মাংস কেনার কথা আছে। সেগুলি হয়তো তার ছাত্রদের জন্য। গুরুর পছন্দ মূলত স্যালাড, ফলফলাদি, ডাল শস্যাদি। 'মিনেস্ত্রোনে' তাঁর খুব পছন্দের। তাঁর খাতায় একটি বড় পাতা জুড়ে স্বাস্থ্যবিধি লেখা আছে ছড়ায়:

স্বাস্থ্য ভাল রাখিতে চাও তো, অনুসরণ করো নিয়মাবলি:

ক্ষুধা বিনা খাইয়ো না, রাত্রে আহার করিও লঘু;
ভাল করিয়া চিবাইয়া খাইয়ো, এবং যাহা-ই খাইবে
সেটি হইবে সুপক্ব ও সাদাসিধা...

খাওয়া হইলে পরে পিঠ সোজা রাখিয়ো,
পূর্ণ উদরে নিদ্রাদেবীর আরাধনা করিয়ো না;
মদ্য পানে ধীর রহিয়ো; অল্প করিয়া প্রায়শ
পান করিয়ো,
কিন্তু কদাপি খাদ্যগ্রহণ ব্যতীত নহে, বা খালি উদরে নহে,
এবং কদাপি শৌচালয়ে যাবার ব্যাপারে আলস্য করিয়ো না...[১৩]

তাঁর ছিল এক বিবেকী চেতনা। ঘোড়ার নাকে লোহা পরাবার ব্যাপারে আপত্তি ছিল লিওনার্দোর,[১৪] যেমন শিশুদের বিছানায় কাঁথা জড়িয়ে পুঁটুলি করে হাত-পা চালনায় বাধা দিয়ে বন্দি করে রাখা— তাদের 'ক্রন্দন ও আপত্তি'[১৫] সত্ত্বেও। এতে তাঁর অপছন্দ তিনি প্রকাশ করেছেন। প্রতিটি অভ্যস্ত বিষয়কেই তাঁর নতুনভাবে দেখবার ও বোঝবার চেষ্টা আমরা লক্ষ করি।

তাঁর নিজস্ব কর্মশালার ডিজাইনও তিনি নিজে করেছিলেন। তাঁর পছন্দ ছিল ছোট ঘর। কারণ তা 'মনকে খুশি করে' বড় ঘরে 'মন ছড়িয়ে পড়ে'।[১৬] উলটোদিকে জানলাগুলি হবে বড়, কারণ জানালা ছোট হলে ছবি আঁকার সময়ে আলো ছায়া পড়বে অনিয়মিত। 'কাজের পক্ষে তা ভাল নয়।'[১৭] তিনি জানালাতে একরকম পর্দার কথা ভাবেন যা ইচ্ছামতো ওঠানো-নামানো করে ঘরের আলো-অন্ধকার নিয়ন্ত্রণ করা যাবে। কাজের জন্য প্রয়োজনীয় আলো পাওয়া যাবে। একটি ছবি রাখার দণ্ড বা ইজেলও তিনি নকশা করেন— যাতে ছবিটিকে উপরে নীচে ওঠানো নামানো করা যাবে— "যাতে শিল্পী নয়, ছবিটিই প্রয়োজনমতো নড়াচড়া করে উপরে বা নীচে। একইসাথে সেটিকে পরে বাক্সবন্দি করার ব্যবস্থাও ছিল— অনেকটা আলমারির মতো।"[১৮] মনে হয় এইসব নকশা তিনি তাঁর কোর্তে ভেক্কিয়ার কর্মশালায় ব্যবহার করেছিলেন।

হয়তো ওই বিশাল অশ্বমূর্তি বানানো ছাড়া তিনি আরও কিছু কিছু কাজ করছিলেন—

চিত্রকলার কাজ। হয়তো ডাচেস ইসাবেল, বিয়াংকা মারিয়া স্ফোর্জা, ডাচেস বেয়াত্রিচের প্রতিকৃতি এঁকেছিলেন?[৯৯] তখন কর্মশালায় নতুন নতুন ছাত্র ও প্রশিক্ষার্থীর ভিড়। ১৪৯৩-তে মেত্র তোম্মাসো (নিঃসন্দেহে ইনিই পেরেতোলার জরথুস্ট) এবং গিউলিও (জার্মান শিল্পী) তাঁর কাছে থাকতে আসেন। প্রথমজন স্বর্ণকার ও ধাতুশিল্পী— দ্বিতীয়জন কামার। তোম্মাসো ছ'টি দীপদান তৈরি করেন। গিউলিও নিজের কাজের পাশাপাশি লিওনার্দোর জন্য তৈরি করেন ছিটকিনি ও কবজা। এরপর গালেয়াৎসো ছাত্র হিসেবে নাম লেখান...[১০০]

ওই বছরেরই জুলাইতে লিওনার্দোর কাছে আশ্রিতের তালিকায় আর একটি নাম বৃদ্ধি পায়: কাতেরিনা নামে এক মহিলা। এক রহস্যময় চরিত্রের আবির্ভাব: এই কাতেরিনাই লিওনার্দোর গর্ভধারিণী মা, নাকি কোনও সামান্য গৃহকর্মচারিণী, এই বিষয়ে ঐতিহাসিকরা দ্বিধাবিভক্ত থাকেন।

ফ্রয়েড অবশ্য 'দেবতাদের পুনরুত্থান' *(la Résurection des dieux)* নামে মেরেইকোউস্কির উপন্যাসের দ্বারা প্রভাবিত হয়ে, একমুহূর্তের জন্যও সংশয় করেন না যে এই কাতেরিনা লিওনার্দোর সেই জননী: যিনি সের পিয়েরোর দ্বারা পরিত্যক্তা এবং পরে আক্কাত্তাব্রিগার স্ত্রী। উলটোদিকে ভাল্লেনতিন বলেন, উপপাদ্যটি নেহাতই 'কাল্পনিক' কারণ ইনি ছিলেন 'এক গভর্নেস'। বেলত্রামি এবং সম্প্রতি ফুমাগেল্লি বলেন, মা হবার সম্ভাবনাই বেশি। রিখটার মানেননি। ব্রিয়ঁ কিছুই বলেননি। অনেকে এড়িয়ে গেছেন সমস্যাটিকে।

কোনও অকাট্য প্রমাণ নেই অবিশ্যি— এদিক বা ওদিকের কোনও উপপাদ্যের দিকেই।

বেশ কিছু বছর আগে লিওনার্দো লিখেছিলেন— "বলতে পারো, কাতেরিনা কী করতে চান..." একই কাগজের উপর দিকে লিখেছিলেন, ওভিদের 'মেটামরফোসিস' থেকে ধার নিয়ে: "হে সময়, সর্ববস্তুর ভক্ষক তুমি! ঈর্ষাকাতর বার্ধক্য, তুমি বৎসরের শক্ত দাঁতে চিবিয়ে খাও প্রতিটি বস্তুকে— এক ধীর মৃত্যুর মধ্যে গিলে খাও। এমনকী হেলেনও, তাঁর দর্পণে নিজের মুখের বলিরেখাগুলি, সময়ের পক্ষপাতচিহ্নগুলি দেখে ক্রন্দিত, প্রশ্ন করেন— তবে কেন তাঁকে দুইবার হরণ হতে হয়েছিল! হে সময়, সর্ববস্তুর খাদক সময়! হে ঈর্ষাকাতর বার্ধক্য, তোমার দ্বারা সর্ববস্তু বিনাশগ্রস্ত হয়।"[১০১]

হয়তো হেলেনের, সেই 'মরজগতের সর্বাপেক্ষা সুন্দরী' নারীর মধ্যে লিওনার্দো খুঁজে পান তাঁর মাকে। যেমন ট্রয়ের পারীর দ্বারা অপহৃতা হয়েছিলেন হেলেন, কাতেরিনাকেও দু'-দু'বার দুই প্রণয়ীর কাছে যেতে হয়— সের পিয়েরো ও আক্কাত্তাব্রিগা। ওই সময়ে তাঁর মায়ের বয়স ছেষট্টি বছর। কাতাস্তোর খাতায় তাঁর উল্লেখ পাওয়া যায় কেবল ১৪৯০ পর্যন্তই। তাঁর চার কন্যা, এক পুত্র আক্কাত্তাব্রিগার ঔরসে। ভিঞ্চির আশপাশেই সারাজীবন কেটেছে তাঁর। এর পরবর্তী সময়ে করব্যবস্থা পরিবর্তন হওয়াতে আর উল্লেখ নেই, আবার ১৫০৪-এর আগে অব্দি নেই। অর্থাৎ চোদ্দো বছর পরে। ১৫০৪-এ দেখছি গ্রামে দুটিমাত্র বিধবা কন্যা আছে তাঁর, এবং তিনটি নাতি— এদের সঙ্গে সঙ্গেই শেষ হয়ে গেছে

বংশধারা। অন্য দুটি কন্যা হয় মারা গেছেন, নয়তো অঞ্চল ত্যাগ করে অন্যত্র থাকেন। ১৪৮৭ সালের এক আদমশুমারি থেকে জানি, পুত্রটির অকালমৃত্যু ঘটেছে হাতবন্দুকের আঘাতে, পিসায়।[১০২] এরপর লিওনার্দোর মা ও সৎবাবার আর কোনও হদিশ নেই— কোথায় কবে তাঁরা চলে গিয়েছেন, জানা নেই।

এমন হতেই পারে যে কাতেরিনা হয়তো ইতিমধ্যেই বিধবা এবং পুত্রহীনা হওয়ায়, তাঁর শেষ বছরগুলির দায়িত্ব এই জারজ পুত্রটিই নিয়েছেন— বিশেষত তিনি যখন মিলানে বেশ স্বাচ্ছন্দ্যে আছেন। হয়তো প্রথমবার মাকে ডেকে পাঠিয়ে তাঁর প্রতিক্রিয়ার অপেক্ষাতেই লিওনার্দো ওই বাক্যাংশটি লিখেছিলেন— কাতেরিনা কী করতে চান...[১০৩]

তাঁর নোটবইতে কাতেরিনার আসবার উল্লেখে একটি তারিখ পাই— সে তারিখ দু'-দু'বার উল্লিখিত। '১৬ জুলাই/কাতেরিনা এসেছে ১৬ জুলাই ১৪৯৩': দুই লাইনে লেখা।[১০৪]

ছাত্রদের আসবার খবর দেন তিনি অতি সাধারণভাবে— 'অমুক আমার বাড়িতে থাকতে এসেছে'। কখনওই তারিখের দ্বিত্ব বা পুনরুল্লেখ পাই না। এধরনের কোনও আগমনই উল্লেখকালে তারিখের ব্যাপারটা তত গুরুত্বপূর্ণ হয়ে দাঁড়ায় না।

এই দু'বার লেখাটা লিওনার্দোর ক্ষেত্রে আরেকবার ঘটেছিল। সের পিয়েরোর মৃত্যুর পরে, যেন নিজের অজ্ঞাতেই ভ্রমক্রমে মৃত্যুর সময়টা দু'বার উল্লেখ করেন তিনি। "১৫০৪, ৯ জুলাই, বৃহস্পতিবার, সাতটার সময়ে সের পিয়েরো দা ভিঞ্চি, পোদেস্তাতের প্রাসাদের নোটারি এবং আমার পিতৃদেবের মৃত্যু হল সাতটার সময়ে..."[১০৫]

এই পুনরুক্তি যেন একটি ভ্রান্তি। যে শুষ্কতার আবরণে বাক্যটিকে ঢেকে রাখতে চান তিনি, তার ফাঁক গলে বেরিয়ে পড়া তাঁর সত্য আবেগের চিহ্ন। (ফুমাগেল্লি বলেন, এই 'অতিনিশ্চিত' চিহ্ন— ক্ষুদ্র এক স্খলনের মধ্যে এ যেন গার্সিয়া লোরকার সেই প্রতিধ্বনির মতো পুনরাবৃত্তি তাঁর বিখ্যাত কবিতায়, তেরেরো ইগনাসিও সাঞ্চেস মেহিয়ানের মৃত্যুতে লিখিত— এক মরণাত্মক শেষ চরণ *'a las cinco de la tarde'*। অথবা ফ্রয়েডের উল্লিখিত দান্তের রচনায় সন্ত পিয়েরোর প্রতি সম্ভাষণটি, প্রতিধ্বনিময়: *il luogo mio, il luogo mio, il luogo mio*)।

এই কাতেরিনা যদি সত্যি করেই তাঁর মা হয়ে থাকেন, তবে দু'দুবার তারিখ লেখা লিওনার্দোর ভেতরের এক সমস্যাকেই বাইরে আনে। এই সময়েই, পুনরাবিষ্কৃত মা নিশ্চয় শৈশবস্মৃতি জাগিয়ে তোলেন। কারণ কালভি দেখিয়েছেন যে ওই কাতেরিনা আসবার সংবাদ যে পৃষ্ঠায়, তার মুখোমুখি পৃষ্ঠাতেই আছে কয়েকটি নামের তালিকা, যে নামের সবগুলিই তাঁর শৈশব থেকে উত্থিত: "আন্তোনিও (পিতামহ), বার্তোলোমেও (হয়তো গ্রামের কোনও নামী ব্যক্তি বা আক্কাত্তাব্রিগার পিতা?), লুসিয়া (ঠাকুমা), পিয়েরো (পিতা), লিওনার্দো"[১০৬] এটা কি কেবলই এক সমাপতন?

এরপর, ছ' মাস পরে কাতেরিনার নাম আবার এল লিওনার্দোর রচনায়। তার আগেই আছে স্ফোর্জা দুর্গের মাপজোক— কিন্তু এটি নিছকই ফর্দ:

২৯ জানুয়ারি ১৪৯৪

জুতোর জন্য কাপড়	৪ লিভ্র ৩ সোল
বনাতের কাপড়	১৬ সোল
চামড়া	৮ সোল
সালাইয়ের জন্য	৩ সোল
পাথর বসানো আংটি	১৩ সোল
পাথর	১১ সোল
কাতেরিনার জন্য	১০ সোল
কাতেরিনার জন্য	১০ সোল[১০৭]

এখানেও, কেন যে অপ্রয়োজনীয় এই পুনরাবৃত্তি। (বড় বড় খরচের নীচে লেখা এই খরচটিকে যেন মোটা অক্ষরে লেখা হল। তাই, এ যেন ঠিক দৈনন্দিন আটপৌরে খরচার কথা নয়।)

এরপর আর কোনও উল্লেখ নেই কাতেরিনার। একেবারে তার দু' বছর পরে, মরণোত্তর শ্রাদ্ধশান্তির এক হিসেবে তিনি উল্লিখিত। ঠিক যেমন সালাইয়ের প্রথমদিকের দুষ্কর্মের এক নিস্পৃহ তালিকা করেছিলেন লিওনার্দো— এখানেও শুধু সংখ্যা নিয়েই যেন খুশি থাকতে চাইলেন লিওনার্দো। কোনও অশ্রুজল মিশল না এসে তাতে। এমনকী, তারিখ, ঘটনা, কীভাবে মৃত্যু— কিছুই না— শুধু বাস্তব খরচাপাতি, অসম্ভব এক শীতলতা নিয়ে লেখা:

কাতোরনাকে সমাধিস্থ করবার খরচ

তিন পাউন্ড মোম	২৭ সোল
কফিন	৮ সোল
কাফন/কাপড় (কফিন ঢাকবার)	১২ সোল
ক্রশ পরিবহন ও পোঁতা	৪ সোল
শববাহক	৮ সোল
৪ জন পুরোহিত ও ৪ জন পেশকার	২০ সোল
ঘণ্টা, বই, স্পঞ্জ	২ সোল
কবর খোঁড়ার মজুরি	১৬ সোল
পুবোহিত-জ্যেষ্ঠ	৮ সোল
দপ্তরির অনুমতিপত্র	১ সোল
(পূর্বের খরচ)	১০৬ সোল
ঔষধ	৫ সোল
চিনি ও মোমবাতি	১২ সোল
	১২৩ সোল[১০৮]

একই সাথে, খরচটি কেবলমাত্র সামান্য এক গৃহদাসী বা দু'-তিন বছর মাত্র কাজ করতে আসা গভর্নেসের শবযাত্রার পক্ষে বেশ বেশি বলে মনে হয়। উলটোদিকে মাতৃ-অনুরক্ত ও বহু বছর পরে মাকে কাছে পাওয়ার পর তাঁর পুত্রের পক্ষে মাতৃদায়রক্ষার তুলনায় নেহাতই কম মনে হয়। কারণ নিজের উইল বা ইচ্ছাপত্রে কুড়ি বছর পরে লিওনার্দো নিজের শবযাত্রা সম্বন্ধে যে ইচ্ছা পোষণ করেছিলেন, তা বেশ জাঁকজমকপূর্ণই। এখানে মাত্র তিন পাউন্ড মোম কেনা হয়েছে, লিওনার্দো নিজের জন্য চল্লিশ পাউন্ড মোম ইচ্ছা করেন— এবং চারটি গির্জাতে তা ভাগ করে দেওয়া হবে। ষাটজন দরিদ্রকে শবযাত্রার অংশভাক করবার ইচ্ছাও পোষণ করেন তিনি, প্রত্যেকের হাতে একটি করে দীপদণ্ড।

কাতেরিনা যদি তাঁর আপন মা হয়ে থাকেন, তবে তাঁর শবযাত্রা জাঁকজমকসহকারে কেন করলেন না লিওনার্দো? মনে হয়, নিজের পারিবারিক রহস্য জনসাধারণের কাছে প্রকাশ করতে তাঁর অনিচ্ছাই এর কারণ। হয়তো খুব নিকটজনেরা ছাড়া, বাকিদের কাছে তিনি তুলে ধরতে চাননি এই তথ্য, যে তাঁর মা কুমারী অবস্থায় তাঁকে গর্ভে ধারণ করেছিলেন। অতএব মাতৃশোককেও গোপন রাখা ছিল তাঁর উদ্দিষ্ট। জনসমক্ষে পবিত্র মাতৃমূর্তিকে ধূলায় টেনে নামানোর কোনও বাসনা তাঁর ছিল না।

আইসলার বলেছিলেন, 'কাতেরিনা' নামটি ইতালিতে সেসময়ে খুবই স্বল্প ব্যবহার হত। বেরেন্সের মতো তিনিও মনে করেন, এমনও হতে পারে, সেযুগে মানুষের নাম যেহেতু ছিল এক পবিত্র, প্রতীকী প্রায় ধর্মীয় এক অনুষঙ্গের মতো, গভীর আবেগে জাদুশক্তি ও স্মৃতির সঙ্গে জড়িত করে তাঁরা দেখতেন যেহেতু মানুষের নামকে, সেহেতু কাতেরিনা নামধারিণী অন্য এক নারীকে গৃহকর্মের কাজে নিয়োগ করে তাঁকেই হয়তো বা লিওনার্দো মাতৃস্থানীয়া করে, মাতৃমূর্তিসমার যোগ্য সম্মানে ভালবেসেছিলেন— হয়তো বা নারীটির বয়স, চেহারা ও গৃহে তাঁর ভূমিকাও মায়ের স্থান পূরণ করেছিল লিওনার্দোর কাছে।

কিন্তু লৌহ-মুখোশের আড়ালে থাকা লিওনার্দোকে এর চেয়ে বেশি আর খুঁজে পাব না আমরা। কাতেরিনাও নীরবে বিলুপ্ত হবেন। ব্যক্তিগতভাবে আমি বিশ্বাস করি যে এই প্রথম, লিওনার্দোর কাছে সুযোগ এসেছিল, শেষ বয়সে স্বামীহারা মায়ের দায়িত্ব নিয়ে তাঁর মাতৃঋণ শোধ করার— মাকে তাঁর জীবনের অন্তিম পর্বটিতে সুখে-শান্তিতে জ্যেষ্ঠ পুত্রের কাছে তিনটি বছর আশ্রয় লাভ করে শেষ নিশ্বাস ত্যাগ করতে দিতে। ভেরোক্কিওর জীবনও পারিবারিক দায়িত্বে ভরা ছিল— আমরা স্মরণ করব।

অর্থাৎ, এই মুহূর্তটি, সে-অর্থে লিওনার্দোর জীবনের সবচেয়ে পূর্ণ, সবচেয়ে আত্মতৃপ্ত মুহূর্ত। তাঁর অন্তরের দায়ভার তিনি যেন এবার নামিয়ে রাখতে পারলেন। যে তিনি বলেছিলেন— "একটি বস্তুর প্রতিটি অংশ তাঁর মূল থেকে যখন বিচ্যুত হয়, তখন তারা চেষ্টা করে দ্রুততম ও ক্ষুদ্রতম পথে আবার কেন্দ্রের কাছে ফিরে যেতে; নিজের অপূর্ণতাকে ত্যাগ করে আবার পূর্ণে সমাহিত হতে"[১০১] পিতার থেকে বিচ্ছিন্নতার বেদনাও তিনি ভুলতে পারবেন ভবিষ্যতে, তাঁর দায়িত্ব নিয়ে— তাঁকে 'পুনরায় ক্রয়' করে।

এই পূর্ণতার নানা চিহ্ন তাঁর জীবনে ছড়ানো ওই সময়ে। এই সময়েই পাস্তর যাকে বলেছেন 'অভ্যন্তরের সেই দেবতা যা সর্বব্যাপী' সেই অন্তরাত্মাকে অনুভব করছেন

লিওনার্দো কী তাঁর কাজে (রাজপুত্র ল্য মোরের পৃষ্ঠপোষকতায়), কী ব্যক্তিগত জীবনে, কী মেধা ও মননের চর্চায়। তাঁর কাছে যেন এখন সবই সম্ভব, সবই শুরু করে দেওয়া যায়। সবকিছুকে 'বুঝে নেওয়া' সম্ভব। একের পর এক গবেষণাপত্র রচনা করে চলেছেন তিনি। প্রকৃতি ও শিল্প— জল, বাতাস, মানুষ, পৃথিবী— সবের রহস্যভেদ করার জন্য তিনি উদ্‌গ্রীব হয়ে আছেন। (এই সময়েই তিনি ভূবিজ্ঞান— জীবাশ্ম, পর্বতের গঠনরহস্য এসবে প্রথম আগ্রহ প্রকাশ করছেন।)[১১০] তিনি চেষ্টা করছেন মানবদেহ নিয়ে প্রশ্ন তুলতে— মাতৃদুগ্ধ কোথা থেকে আসে, অশ্রু কোথা থেকে আসে, উদরপীড়া, মত্ত অবস্থা, উন্মাদ অবস্থা, স্বপ্ন— কোথা থেকে আবির্ভূত হয় জানতে চাইছেন। যেন সবকিছুই অর্থপূর্ণ হয়ে উঠছে, তিনি লিখছেন 'আত্মা কী তা আমি লিখতে চাই';[১১১] তিনি ভাবছেন ইগল বা শকুনের মতো আকাশে ওড়বার কথা, আঁকছেন নানা 'উড়ান-যন্ত্রের' নকশা: একটি খাঁচায় বন্দি পাখির ছবি এঁকে তিনি পাশে লিখে রাখেন: 'চেতনা আশার দিকে ফেরে'।[১১২]

হয়তো ওই এক ছাঁচে ঢালাই করা অশ্বের পরিকল্পনাটিও এই সর্বক্ষমতাময়, সর্বকর্মা হয়ে উঠবার আত্মপ্রত্যয় থেকেই তাঁর ভেতরে এসেছিল। এই চূড়ান্ত সৃজনশীলতা— যা এক প্রকার ঔদ্ধত্যের নামান্তর।

লিওনার্দো যেমন অশ্বটি ঢালাই করার জন্য প্রয়োজনীয় পরিকল্পনার ক্ষেত্রে কোনও ত্রুটি রাখেননি, তেমনি ল্য মোরও তাঁর রাজনৈতিক জনসংযোগের কাজে যথেষ্ট আটঘাট বেঁধেই নেমেছিলেন। তথাপি, অপ্রত্যাশিতের বাত্যাবিক্ষোভের মুখে উড়ে গেল দু'জনেরই প্রস্তুতি। ফেররান্তে দে নেপলস মারা গেলেন ১৪৯৪-এর জানুয়ারিতে। ফ্রান্সের রাজা অষ্টম চার্লস আল্পস পেরোলেন ইউরোপের সবচেয়ে বিপুল শক্তিশালী সেনাবাহিনীকে নিয়ে— ইতালিতে প্রবেশ করলেন তিনি মহাসমারোহে।

তরুণ ফরাসি রাজার ইতালি-লালসা বৃদ্ধির কারণ নাকি ল্য মোর নিজেই। তিনিই নানা ঘুষ দিয়ে রাজা অষ্টম চার্লসের ক্ষুধাবর্ধন করেছিলেন— ইতালির গৌরব কাহিনি শুনিয়ে, এবং নেপলসের রাজ্যটির লোভনীয়তার কথা বলে তাঁর আগ্রহ সৃষ্টি করেছিলেন। তাঁর স্মৃতিকথায় রাষ্ট্রদূত কমিন্‌স্‌ অমনটাই লিখেছেন।[১১৩]

এই 'অতিখ্রিস্টান রাজা' অষ্টম 'শার্ল' ছিলেন অলীক কল্পনাবিলাসী। তাঁর রোমান-কাহিনি লালিত চেতনা নিজেকে সিজারের ভূমিতে লান্সলটের মতো বীর কল্পনা করতে চায়। তিনি ক্রুসেডে বেরোবার স্বপ্নে মশগুল— 'দৈব ভূমি' (তের স্যান্ত)-কে পুনরুদ্ধার করতে তুর্কিদের জয় করতে যাবার পথেই 'ইতালির দুই-সিসিলি' (নেপলস রাজের উপাধি) জয় করে যাবার ইচ্ছা পোষণ করেন তিনি— জেরুসালেম অধিকার করবার আশাও তাঁর আছে।

বাইশ বছর বয়সি এই ক্ষুদ্রাকৃতি ঈষৎ উচ্চকিত, অসুন্দর, স্বাস্থ্যহীন পুরুষটির অস্থিময় মুখমণ্ডল, বিশাল মুণ্ড এবং স্থূল ঠোঁট, লাল দাড়ি, কাচের মতো দুই চোখ তাঁকে নির্বুদ্ধিই প্রতিপন্ন করে ভেনিসের দূত কনতারিনির চোখে।

কেউ আশা করেননি, আল্পস পার হওয়া এত দ্রুত এঁর দ্বারা সম্ভব হবে। এঁর

অনভিজ্ঞতার উপরে সকলের ভরসা একটু বেশিই ছিল। তা ছাড়া ধরে নেওয়া হয়েছিল, টাকাতেও টান পড়বে। কিন্তু ইতালির মতো এক সর্বসমৃদ্ধিময় দেশ যে 'পূর্বদেশ' বা ওরিয়েন্টের মতোই অনেক স্বপ্নের জন্ম দিতে পারে, আর সেই স্বপ্নের যে এতটা ক্ষমতা হতে পারে যে তা পর্বত লঙ্ঘনের উৎসাহ জুগিয়ে চলবে ফরাসিরাজকে— তা কল্পনাই করেননি এঁরা।

ফ্লোরেন্সে সাধু সাভোনারোল অবিশ্যি তাঁর ভাবসমাধিতে বিভিন্ন বস্তু 'দর্শন' করেছিলেন— আকাশ থেকে নেমে আসা দু'-দিকে শানানো তরবারি— যা যুদ্ধের দুর্দিন ডেকে আনবে, অসংখ্য মৃত্যুকেও।

এদিকে নেপলস তখন বৃদ্ধ রাজার মৃত্যুশোকে প্রায় উন্মত্ত। পুত্র আলফোনসে, অর্থাৎ ইসাবেল দারার্গঁ-র পিতা, লুদোভিচের বিরুদ্ধে খড়্গহস্ত। জেন অঞ্চল দিয়ে মিলান আক্রমণ করবার সুযোগ খুঁজছেন, এবং সহায়তার জন্য শেষমেশ পোপের সাথে যুক্তি করেই তুর্কিদের সাথে হাত মেলাবার ও তাদের সাহায্য পাবার চেষ্টা করলেন!

লুদোভিচ ওদিকে জার্মান সম্রাটের আবির্ভাবের অপেক্ষায়। ভাবছেন— চার্লস ও মাক্সিমিলিয়ান একইসাথে আল্পস পেরিয়ে আসুন— একটা ঠান্ডা লড়াই ঘটে যাক।[১১৪] তাঁর মতো চুনোপুঁটিরা রক্ষা পান। কিন্তু মাক্সিমিলিয়ান তাঁর সীমান্তেই বসে রইলেন— ওদিকে নেপলসের রাজা আলফোনসের ভাড়াটে খুনেরা লম্বার্দিতে ঢুকে পড়বার চেষ্টা করছে। ফলে লুদোভিচের হাতে পেছনের দরজা ছাড়া আর কোনও পথ রইল না।

২৯ আগস্ট ১৪৯৪-তে অষ্টম চার্লস গ্রেনোবল ছেড়ে এগোলেন। ৫ সেপ্টেম্বর তিনি যান তুরিনে। কয়েকদিনের মধ্যেই তিনি আস্তি অঞ্চলে আসেন ঢক্কানিনাদযোগে। সেখানেই অপেক্ষা করছিলেন ল্য মোর। তাঁর শ্বশুর, ফেরারির মার্কুইস এরক্যুল দে'স্তকে সাথে নিয়ে। অতঃপর রাজা পৌঁছন ভিজেভানোতে— তারপর পাভিয়ায়।

লিওনার্দো লেখেন এক ভবিষ্যদ্বাণী: "লিলিফুল (ফরাসি রাজার প্রতীক) তেস্সাঁ নদীর পাড়ে এসে বসেছে— নদীস্রোত ফুল ও নদীকূল দুটিকেই একসাথে বয়ে নিয়ে যায়।"[১১৫] আর অষ্টম চার্লসের জন্য যে উৎসব ও শোভাযাত্রা হয়েছিল, তাতে লিওনার্দো অংশগ্রহণ করেছিলেন কি না, জানা যায় না। এইসব উৎসবের আয়োজন লুদোভিচ করেছিলেন নিজের ভাবমূর্তি উজ্জ্বল করবার জন্য। কিন্তু আঁতাত রচনার সময় নয় সেটি। "সন্দেহ ও অসন্তোষের আবহ রোজ রোজ দু'পক্ষে বেড়ে চলেছে"— লেখেন গুইসার্দাঁ।

চালর্সের সাথে যাঁরা এসেছেন তাঁদের দু'জনের ব্যাপারে ল্য মোর বিশেষভাবে চিন্তিত। জিয়ান জিয়াকোমো ত্রিভুলজিও একজন নির্বাসিত মিলানীয়— স্ফোর্জা পরিবারের বিরোধী ও সর্বহারা গুয়েল্‌ফ। এবং লুইস দ'রলেয়াঁ, যিনি ভবিষ্যতে দ্বাদশ লুই বলে খ্যাত হবেন। ইনি মিলানের প্রতি একটু বেশিই মনোযোগী, এক ভিসকন্তিবাসীর নাতি।

এমনই এক মুহূর্তে দেহাবসান হল জাঁ গালেয়াসের। সবাই কানাঘুষোয় বললেন, তাঁর কাকা তাঁকে বিষ দিয়ে মেরেছেন। জ্যোতিষীর হাত দিয়ে বিষদানের ব্যাপারটা বলেন পাভিয়ার চিকিৎসক থেয়োদোর: মানুষ তা বিশ্বাসও করেন।

ফলত এবার লুদোভিচের বহুদিনের বকলমে দেশশাসনের পালা চুকল। সরাসরিভাবেই,

যোগ্য উত্তরাধিকারীর অভাবে, ল্য মোর এবার মিলানের ডিউকের পদবি লাভ করে সিংহাসনে চড়লেন। শহরের লোক ইচ্ছেয় হোক অনিচ্ছেয় হোক তাঁকে বরণ করে নিলেন। কিন্তু এ বড় সুখের সময় নয় লুদোভিচের।

কেন না, চার্লসের অগ্রগতি অবারিত ও দ্রুত। পোপ শুধু পর্যবেক্ষণ করছেন তাঁর এগোনো। ফ্লোরেন্স খুলে দিয়েছে তার দুয়ার, অতঃপর পিসা, তারপর রোম। নেপলস আরাগঁ পরিবারের দুঃশাসনে অতিষ্ঠ, তাই ১৪৯৫ সালে নেপলসবাসী চার্লসকে তাঁদের মুক্তিদাতারূপেই গ্রহণ করল। তাসিত বলেছিলেন, যে ক্ষমতা অন্যের বলে বলীয়ান, তার চেয়ে অস্থায়ী ও অনিশ্চিত আর কিছুই নেই। সেটাই এখন লুদোভিচের অবস্থা। পরমশত্রু নেপলস-রাজা আলফোনসের রাজ্যচ্যুতি ঘটলেও, মিত্রশক্তি ফ্রান্সের দোর্দণ্ডপ্রতাপের উপরে রাশ টানার এতটুকু শক্তি নেই মিলান-রাজপুত্রের। উলটে লুইস দ'রলেয়াঁ অধিকার কায়েম করেছেন নোভারে। ফলে মিলান ডিউকের আসন টলমল।

তাই এবার ল্য মোরও রাজনীতির নয়া চাল চাললেন। তিনি ঘুরে দাঁড়ালেন ফরাসিরাজের বিরুদ্ধে। সম্রাট মাক্সিমিলিয়ান এক অক্ষশক্তি তৈরি করেছেন তখন, স্পেনের রাজা ফার্দিনান্দের সাথে, পোপ ও ভেনিস রাজের সাথে— সে দলেই যোগ দিলেন ল্য মোর— 'ইতালি রক্ষার' দাবিতে।

ফোরনু-র যুদ্ধে অষ্টম চার্লসকে পরাজিত করল এই অক্ষশক্তি। সাময়িকভাবে এই নাটকীয় মুহূর্ত, দিক্‌বদল ও রাজনীতির পাশা উলটানোর সঘন আন্দোলনের বিনিময়ে লিওনার্দোর অশ্বনির্মাণ বিক্রি হয়ে গেল।

ফরাসি গোলাবারুদ— সর্প-কামান, ডবল কুর্তো, কালভেরিন, ফ্যালকন আদি নানা আধুনিক ক্ষেপণাস্ত্রের সাথে পাল্লা দিতে ইতালীয়দের মাথার ঘাম পায়ে ফেলতে হচ্ছিল। তাই গোলা তৈরির প্রয়োজনটা অনুভূতও হচ্ছিল খুব বেশি। ফলত, যে বাহাত্তর টন ব্রোঞ্জ ওই 'বিশাল অশ্বারোহী' তৈরির জন্য নির্ধারিত ছিল, তারা চুল্লিতে চলে গেল গোলা হয়ে বেরোবার জন্য— ল্য মোরের শ্বশুর এরক্যুল দে'স্তের অস্ত্রভাণ্ডারে যোগ দিতে।

স্ফোর্জাদুর্গের ধনসম্পত্তিকে অফুরন্ত ভাবতে অভ্যস্ত ছিলেন সবাই। কিন্তু ফরাসিরাজের বন্ধুত্বের দাম, বিয়াংকা স্ফোর্জার সাথে সম্রাট মাক্সিমিলিয়ানের বিবাহপণ— এবং 'ডিউক' হয়ে ওঠার ক্রয়মূল্য, সশস্ত্র সেনাবাহিনী পোষণের খরচা, ভাড়াটে খুনে পোষার খরচা— এবং অগুনতি শিল্পদ্রব্যে, মহার্ঘ বস্তুতে মিলানে, পাভিয়ায়, ভেজেভানোয় প্রাসাদ ও পথ সুসজ্জিত করার খরচ স্ফোর্জার অমিত সম্পদকে প্রায় তলানিতে পৌঁছে দিয়েছিল। ব্যক্তিগত রত্ন-অলংকারাদিকে লুদোভিচ ভেনিসে বাঁধা রাখলেন। ব্রোঞ্জ তো অতি দুর্মূল্য ধাতু, বিশেষত যুদ্ধের সময়ে। তাই তা আর লিওনার্দোর অশ্বারোহীর জন্য সুপ্রাপ্য রইল না— কেনবার মতো দুকাত বা স্বর্ণমুদ্রাও তখন অমিল। তা ছাড়া, একবার নিজেই ডিউক হয়ে বসবার সুযোগ পাবার পরে, পিতার সম্মানরক্ষার্থে এইসব প্রয়াস নেবার বিশেষ আগ্রহও ছিল না ল্য মোরের।

লিওনার্দো অবশ্য তাঁর অশ্বনির্মাণের আশা ত্যাগ করেননি— হয়তো আপনমনে পরিকল্পনা করে যাচ্ছিলেন ভবিষ্যতে কোনও একদিন এই কাজটির জন্য শুভ মুহূর্ত আসবে

ভেবে (যা কোনওদিনই আসবে না)। ১৪৯৬-তে তিনি লেখেন: "ঘোড়াটির কথা কিছুই বলছি না আমি, কেন না সময়টি কেমন তা আমার জানা।"[১১৬]

তৈরি ছাঁচগুলি অব্যবহৃত পড়ে রইল। সেই মাটির বিরাট মূর্তিটি, যা নিয়ে কবিরা গান বেঁধে স্তুতি করেছিলেন, কোর্তে ভেক্কিয়ার সামনে ভেঙে চুর চুর হল, পচন ধরে নষ্ট হল, কয়েক বছর আগে যেখানে মহাধুমধামে উদ্বোধিত হয়েছিল সেই একই জায়গায় পড়ে থেকে থেকে।

কোনওদিনই ফ্রান্সেস্কো স্ফোর্জার অশ্বারোহী মূর্তিটি ধাতুতে ঢালাই হবে না। তাই লিওনার্দো এক ছাঁচে এতবড় কাজটিকে সম্পন্ন করতে পারবেন কি না সে সন্দেহ যাঁরা প্রকাশ করেছিলেন তাদের অপ্রমাণ করার সুযোগও এল না। এমনকী মাইকেল এঞ্জেলোও সংশয় প্রকাশ করেছিলেন এ বিষয়ে এবং ভাবেন, এই ব্যর্থতার জন্য লিওনার্দোই দায়ী। ভাসারিও বলেন "তিনি একটি অসম্ভব বিশাল আকৃতির অশ্বারোহী ব্রোঞ্জমূর্তি নির্মাণের প্রকল্পনা করেছিলেন, সেটি শুরু করেও তাকে এত বাড়িয়ে ফেলেন যে শেষরক্ষা করতে পারেননি।" ভাসারি ভাবেন, ভিঞ্চির চেতনা 'তাঁর উচ্চাকাঙ্ক্ষার দ্বারা অবশ' হয়ে গিয়েছিল। পেত্রার্কের উল্লেখ করে তিনি যোগ করেন— কর্মটি কর্মের অতিরিক্ত ইচ্ছার ফলেই পিছিয়ে যায়। আসলে রাজনৈতিক ঘটনাগুলির কোনও তাৎপর্যই সমসময়ে তাঁদের বোধগম্য হয়নি। তা ছাড়া কোয়াত্রোচেন্তোতে সমস্ত কিছুকে ব্যক্তিতে পর্যবসিত করার এক প্রবণতা লক্ষ করা যায়— ব্যক্তিগত 'ভের্তো' বা গুণ-দোষে।

তবে অন্য সব সাক্ষ্যই যায় লিওনার্দোর পক্ষে। চেল্লিনি সম্ভবত তাঁর ঢালাই-চুল্লির নকশাটির কথা পড়েছিলেন। ও তাঁর দ্বারা অনুপ্রাণিত হন নিজের কাজে। তাঁরই টেকনিক বা শৈলীকে অনুকরণ করে চতুর্দশ লুইয়ের ৬.৮২ মিটার উঁচু অশ্বারোহী মূর্তি পারীতে তৈরি হয় দুই শতক পরে ফ্রাঁসোয়া জিরার্দোঁর হাতে। প্রায় লিওনার্দোর পন্থাপদ্ধতিতেই ঢালাই হয় মূর্তিটি। "সেই একই লৌহদণ্ড ও খাঁচার প্রয়োগ ভেতরের ছাঁচে, এবং বাইরের ছাঁচে আলাদা আলাদা অংশ তৈরি করা— একইভাবে গোটা মূর্তিকে এক ছাঁচে তুলে আনা, একভাবে মাথা নীচের দিকে করে ছাঁচটিকে বসানো চুল্লিতে।"[১১৭] এমনকী গতিময় ভঙ্গিমায় থাকা এই অশ্বটিরও ভাগ্য একইরকম— ফরাসি বিপ্লবের সময়ে মূর্তিটি ধ্বংস হয়। কিন্তু লিওনার্দোর পদ্ধতিটি যে সঠিক, তা প্রমাণ হয়।

তাঁকে বেশিদিন চিন্তা করার দায়ে যাঁরা অভিযুক্ত করেছেন, তাঁরা মনে রাখেন না যে তাঁর গুরু ভেরোক্কিওর ওই 'কোল্লেওনে' মূর্তিটির বরাত পাওয়ার পর থেকে বানানো ও উদ্‌বোধন অবধি গোটা তৈরির পর্বে লেগে গেছিল পুরো ষোলোটি বছর।

যদিও লিওনার্দোর নিজেরই একটি লেখা, তাঁর জন্য পিয়াচেনজা ক্যাথেড্রালের[১১৮] কিছু ব্রোঞ্জমূর্তির বরাত পাইয়ে দেবার তদ্বিরসমেত সম্ভবত দ্বিতীয় কোনও মুরুব্বিকে দিয়ে লেখাবার জন্য তৈরি এক চিঠির খসড়া,[১১৯] নিজেই প্রশ্ন তোলে তাঁর এই নির্মাণক্ষমতার ব্যাপারে। এ চিঠি যেন সেই তাঁর মিলানে আসার পর পর গম্বুজ তৈরির ব্যাপারে চিঠির কথা মনে করায়। কয়েক বছর আগের এই চিঠির খসড়ায় বলা হচ্ছে, অতি দ্রুত যেন এই বরাত কাউকে না দেখেশুনে না দিয়ে দেওয়া হয়। তেমন বিশেষজ্ঞকেই সমর্পণ করা হয়।

প্রথমপুরুষে লিখিত চিঠিতে লিওনার্দোর প্রতিযোগীদের প্রতি কটাক্ষ করা হয়েছে এই বলে যে "এঁদের কেউ কামার, কেউ ঘণ্টা-ঢালাই করেন, কেউ বা অস্ত্র বানান। একজন কামানের গোলাও বানান। এঁদের মধ্যে কেউ বা মহাশয় আমব্রোজেও ফেরেরের অতিঘনিষ্ঠ বলেও নিজেকে দাবি করেন। ফেরেরে মশায় অতি উচ্চে অবস্থানরত, তাঁর কথায় কাজ হতেও পারে। হয়তো তার চেয়েও উঁচু মহলের তদ্বির তাঁরা নিয়ে আসবেন কাজটিকে জোগাড় করতে। কিন্তু ভাবুন সেই সব মায়েস্ত্রোর কথা, যাঁদের কিনে নেওয়া যায় না," শেষ বাক্যটি দ্ব্যর্থবোধক— "লিওনার্দো, ফ্লোরেন্সীয় শিল্পী ব্যতীত আর কেউই নেই একাজের যোগ্য। সেই লিওনার্দো, যিনি এখন ডিউক ফ্রাঙ্গেস্কোর অশ্বারোহীমূর্তি নির্মাণে ব্যস্ত। এবং যাঁর আলাদা করে পরিচিতি দেবার প্রয়োজনই নেই, কেন না আমরা জানি তিনি সারাজীবন ধরে এই কর্মে ব্যস্ত— এবং আমার সন্দেহই আছে তাঁর এই গুরুত্বপূর্ণ কাজ কোনওদিন শেষ হবে কিনা..."

এই শেষটা এমনই পতনোন্মুখ যে লিওনার্দো এটিকে একবার ফিরে লিখেছিলেন, উলটো পৃষ্ঠায়, নিজেরই হস্তাক্ষরে— "ডিউক মহোদয় একজনকে কাজটি করতে ফ্লোরেন্স থেকে ডেকে পাঠিয়েছিলেন,[২০] এবং তিনি এক অতি উচ্চস্তরের শিল্পী, কিন্তু তাঁর হাতে কাজের পরিমাণ এত বেশি যে কোনওদিন সে কাজ তিনি শেষ করে উঠতে পারবেন কি না বলা কঠিন..."

অদ্ভুত জীবিকা-সন্ধান! নিজেই বলছেন, পিয়াচেনজা ক্যাথেড্রালের ব্রোঞ্জ-দরোজাগুলি তিনিই একমাত্র রচনা করতে সক্ষম, আবার হাতে অতিরিক্ত কাজ থাকবার ফলে তা করার অক্ষমতাও ব্যক্ত করছেন। নিজের গুণাবলিতে অশ্বের কথা উল্লেখ করেও তা সম্পূর্ণ করার ব্যাপারে সংশয়জ্ঞাপন করছেন। হয়তো তিনি চেয়েছিলেন, ক্যাথেড্রালের পরিচালকগোষ্ঠী এসে করজোড়ে তাঁর কাছে তাঁর কাজের ভিক্ষা করেন। হয়তো ভেবেছেন, মুখ্য পরামর্শদাতা বা কনসালটেন্ট-এর ভূমিকায় তাঁকে নিমন্ত্রণ করবেন তাঁরা। হয়তো বোঝাতে চেয়েছেন যে তিনি এত বড় বড় কাজ নিয়ে এতরকমভাবে ব্যস্ত যে এই একটি বাড়তি কাজ তাঁর কাছে কোনও বোঝাই হয়ে দাঁড়াবে না।

তবে এই যে তৎকালীন কায়দায় সামান্য মিথ্যাচরণ: অপরকে দিয়ে চিঠি লেখাবার কূটকৌশল— এটি অসার্থক থেকে গেছে। কারণ পরবর্তীকালে পিয়াচেনজার ক্যাথেড্রালে লিওনার্দোর যুক্ত হবার কোনও চিহ্নই আমরা পাই না।

শৈলী বা পন্থাপদ্ধতির দিক থেকে, আমার মতে, কোনও ত্রুটি ছিল না লিওনার্দোর। হয়তো পরিকল্পনার অংশটা আসল কাজটার থেকে, ঈষৎ বেশি আকর্ষণীয়ও ছিল তাঁর কাছে। তবু, আমার মনে প্রশ্ন জাগে, ঢালাইয়ের জন্য রাখা ব্রোঞ্জের পিণ্ডগুলি ফেরারির গোলা-কারখানার উদ্দেশে ১৪৯৪-এর শীতে যখন গাড়িবোঝাই হয়ে চলে গেল, তাঁর মনে ঠিক কী অনুভূতি হয়েছিল?

আট

স্বয়ম্ভু মানব

"দুঃখী মানবেরা, চক্ষু খুলে দেখো।"

—লিওনার্দো[১]

"জীবনের চাইতে গুরুত্বপূর্ণ হল জীবনের সাদৃশ্য সৃষ্টি করা। আর স্রষ্টা ছাড়া ঈশ্বরের সৃষ্টির মাহাত্ম্য কেউ বেশি উপলব্ধি করে না।"

—অজ্ঞাত লেখকের উদ্ধৃতি, লিওনার্দোর খাতায়

লিওনার্দো লিখেছিলেন: "আমাদের সব জ্ঞানই আসে অভিজ্ঞতা থেকে।"[১] ইন্দ্রিয়নির্ভর জ্ঞানার্জনে তাঁর গভীর আস্থা। তাই পৌঁছে দেয় 'সাপিয়েতা' বা প্রজ্ঞায়— যা জ্ঞান ও দর্শনের একটি মেলবন্ধন।

"যৌবনে আহৃত জ্ঞানই বার্ধক্যের সাথে যুদ্ধে সাহায্য করে। যদি প্রাজ্ঞ বৃদ্ধ হতে চাও, অল্প বয়স থেকে আহরণ করো জ্ঞান।"[২]

ঠিক এইভাবেই লিওনার্দো নিজের ইন্দ্রিয়কে প্রশিক্ষিত করেছেন। পর্যবেক্ষণশক্তিকে সূক্ষ্মতর করেছেন। ঠিক যেভাবে খেলোয়াড় চর্চিত, প্রস্তুত রাখে তার পেশিগুলিকে। অন্য দিকে ঋদ্ধতর করেছেন নিজের চেতনাকে। যেভাবে সেনাপতি তাঁর সেনাদের প্রস্তুত করেন যুদ্ধের জন্য, সেভাবেই নিজের চেতনাকে, মননকে প্রশিক্ষিত করেছেন সংস্কৃতির এক বিশাল প্রেক্ষিত নিজের সামনে উন্মুক্ত করে দিয়ে।

সূক্ষ্ম থেকে স্থূলে যেতে চান তিনি। একটি একটি করে অক্ষর পাঠ করে যেমন শব্দ, বাক্য, অনুচ্ছেদ। "যদি বস্তুর আকৃতি জানতে চাও, তবে ক্ষুদ্র ক্ষুদ্র পুঙ্খানুপুঙ্খ থেকে শুরু করো এবং প্রথমে ছোট অংশগুলি একটি একটি করে অভ্যাস করো, রপ্ত করো।"[৪]

বেরতিয়ঁ কয়েক শতাব্দী পরে যা ভেবেছিলেন। অ্যানথ্রোপোমেট্রিক এক রকমের সিস্টেম। মানুষকে স্টাডি করতে আলাদা আলাদা করে অনেক নাক, চোখ, মাথার আকৃতি, থুতনি ও গলা স্টাডি করে মানব-আকৃতির শ্রেণিগুলি রপ্ত করে নেওয়া। (যেমন তিনি দশ রকমের নাকের তালিকা প্রস্তুত করেছেন: "খাড়া, মোটা, বসা বা চাপা, মধ্যবিন্দুর উপর দিকে উঠে থাকা, মধ্যবিন্দুর নীচে নেমে থাকা, খড়্গনাসা, শুকনাসা, সাধারণ, চোখা, আলুর মতো, চ্যাপটা")। এভাবেই, মুখমণ্ডলের বারো রকমের ধরন তিনি তালিকাভুক্ত করেন। তাঁর উপদেশ, খাতা তৈরি করে এইভাবে নানা আকৃতির ঠোঁট, পক্ষ, গলার হাড় ইত্যাদি এঁকে ক্যাটালগ তৈরি করা এবং যে-কোনও মানুষের আকৃতির গোটাটা আঁকতে বসলে প্রয়োজন অনুসারে এই উপাদানগুলি সঠিকভাবে স্থাপিত করতে হবে। কী ধরনের ব্যক্তিত্ব আঁকতে চাইছেন তার উপরে নির্ভর করবে উপাদান নির্বাচন।

ঠিক একইভাবে শরীর, গাছপালা, প্রকৃতির যে-কোনও বস্তুর ব্যাপারেও তাঁর নির্দেশ। কারণ তাঁকে তো 'সার্বজনীন' বা 'সর্বাত্মক' হয়ে উঠতে হবে।[৫]

খেলতে খেলতেই তিনি যেন সম্পূর্ণতা বা ক্রটিহীনতা অর্জন করছেন। তিনি এর নাম দেন 'উপকারী অবসরযাপন'। এরই মাধ্যমে তিনি অনুপাত, বস্তুর আকার-আকৃতি সম্বন্ধে অবহিত হন।

তিনি জানতেন, 'ছবি আঁকার যন্ত্র' বা 'পারস্পেক্টোগ্রাফ' ব্যবহার হয়। নিজেই তিনি একটি এমন যন্ত্রের নকশ্যাও করেছিলেন।[৭] পরে দ্যুরার এই নকশাকেই আরও ডিটেলে স্টাডি করেন। একটি ফ্রেম ও একটি চোখ রাখবার ছিদ্র দিয়ে যন্ত্রটি তৈরি। ফ্রেমে একটি খোপ কাটা কাটা কাচ থাকে— চোখকে ছিদ্রে স্থাপন করে (ফ্রেমের কেন্দ্র থেকে ত্রিশ সেন্টিমিটার দূরে) যা দেখা যাচ্ছে তাকে কাচের গায়ে হুবহু ট্রেসিং করলেই সঠিক পারস্পেকটিভ বা অনুপাতে দৃশ্যটির ছবি রচিত হবে। এখনও এ যন্ত্রের নানা রূপ ব্যবহৃত হয়।[৭]

কিন্তু লিওনার্দো এ যন্ত্রকে নস্যাৎ করেছেন "নিজের মগজকে ব্যবহার করতে যারা পারে না সেইসব আত্মবিনাশী অলসের" যন্ত্র বলে। বরঞ্চ ভুল করতে করতে একটু একটু করে শেখা ভাল, তিনি বলেন। "মডেল বা আদর্শ ছাড়াই একটি বস্তুকে মন থেকে আঁকার চেষ্টা করো। যখন দেখবে যে বারংবার আঁকতে আঁকতে তুমি তার আকৃতিকে সম্পূর্ণ হৃদয়ঙ্গম করে ফেলেছ। তারপর তার উপরে ট্রেসিং ফেলে দেখতে পারো, কোথায় কোথায় তুমি সরে গেছ, সেইসব জায়গার ত্রুটিগুলি শোধন করে নিলে, পুনর্বার ভুল হবার সম্ভাবনা কমবে।"

স্মৃতি সমস্ত প্রাকৃতিক বস্তুর আকারকে ধারণ করে রাখে না। কিন্তু অভ্যাস এই কমতিকে পূরণ করে দেয়। যতটা পারা যায়, মনে রাখাকে এক অভ্যাসে, এক অনুশীলনে পরিণত করা উচিত। স্মৃতির অনুশীলন— যা তিনি করতেন সন্ধ্যায়, বিছানায় শুয়ে, শুতে যাবার আগে। "কল্পচক্ষে, অন্ধকারে, প্রতিটি দেখা ফর্ম বা আকৃতিকে পুনরনুভব করে, স্মৃতিতে চিরতরে তাকে মুদ্রিত করে নেওয়া।"

হয়তো এইসব অভ্যাসের কিছু কিছু তাঁর বিখ্যাত শিক্ষাগুরু ভেরোক্কিওর থেকে পাওয়া। ভাসারি বলেছেন ভেরোক্কিওর স্কেচ-অভ্যাসের কথা— "আমার পোর্টফোলিওতে আছে এমন অনেক ধৈর্যসহকারে করা, নিখুঁত নারীমুণ্ড— কেশদাম ও সৌন্দর্যের সুষমাময় মেলবন্ধনসহ। লিওনার্দো এগুলিকে অনুকরণ করতেন। দুটি অশ্বের স্কেচ, খোপ কেটে কেটে মাপের আনুপাতিক বড় ছোট করা। একটি পোড়ামাটির অশ্বমুণ্ড, প্রাচীন ধারার অনুকারী।"[৮]

"সকাল থেকেই অসংখ্য আকৃতি চোখের সামনে আছড়ে পড়ে।"[৯] বলেন লিওনার্দো। প্রেমিকের মতো, বাতাসে ভাসমান এই এত অসংখ্য 'ছবিকে' তিনি আহরণ করতে চান, একটিকেও হারাতে চান না। ভিঞ্চি এখানে ধর্মীয় চেতনায় একরকম আঘাত হানতে চাইছেন। সেইসব দ্বিচারী ধার্মিক ব্যক্তি, যাঁরা "ঈশ্বরের সৃষ্ট বস্তুর অধ্যয়নে রত মানুষদের দোষারোপ করে নিজেরা ধর্মীয় উৎসবে মেতে থাকেন।" লিওনার্দো এ থেকে এটাই প্রমাণ করেন, যে প্রকৃতিকে স্টাডি করে তিনি আসলে আরাধনা করছেন সেই ঈশ্বরেরই, যিনি 'এইসব অপূর্ব বস্তুকে সৃষ্টি করেছেন।'

তাঁর কাছে একটি ছবি আসলে যেন একটি গোটা বই। বইয়ের লেখককে তিনি বলেন— "ছবিকে প্রতিস্থাপিত করার মতো কতগুলো শব্দ তুমি লিখবে? বর্ণনা কীভাবে দেবে এই ছবিটির?"[১০]

পর্যবেক্ষণ, খসড়া, আঁকা, চিন্তন— লিওনার্দোর কাছে সবই একসাথে চলে। যেন সব

কাজগুলিই মিলেমিশে একটিই কাজ। তাঁর চোখ-হাত-মন একসূত্রে বাঁধা। নিজে যেন তিনি একটি মানব-ক্যামেরায় পরিণত হচ্ছেন ধীরে ধীরে। (তাঁর ভাষায় 'দর্পণ হয়ে ওঠা'— বুদ্ধিসম্পন্ন, সমালোচনা সক্ষম।[১১]) অন্য সবার থেকে তাঁর দেখার ক্ষমতা বহুগুণ বেশি। তাঁর আঙুল চলে চিন্তার গতিবেগে এবং চোখের সাথে পাল্লা দিয়ে। এত দ্রুত আঁকার ক্ষমতাকে ছবির স্টেনোগ্রাফি বা দ্রুতলিখন বলা চলে। "পথ-চলতি চলন্ত জিনিসের ছবি আঁকবে— তৎপর থাকবে একটি ভঙ্গিমাকে দ্রুত বড় বড় টানে এঁকে ফেলার জন্য, যেমন মাথার জন্য একটি 'O' ব্যবহার করবেন, হাতের জন্য ভাঙা বা সরলরেখা ব্যবহার— পা ও শরীরের জন্যও তাই। বাড়ি ফিরে এই নোটগুলি দেখে একটি পরিপূর্ণ ফর্ম দেবে।"

"আগামীকাল কার্ড কেটে নানা ফর্মের কয়েকটি সিল্যুয়েট তৈরি করো এবং ছাত থেকে তাদের নীচে ফেলো। এবার বাতাসে ভাসতে ভাসতে নেবে আসা সেই মূর্তিগুলিকে স্কেচ করো, পড়বার নানান মুহূর্তে।"[১২]

তিনি রংঘষা কাগজে স্টাইলাস বা রৌপ্যসূচিকা দিয়ে স্কেচ করতে পছন্দ করতেন, কারণ এতে আঁকাটি মেরামত করবার কোনও উপায় নেই। অন্য দিকে কালি-কলমেও সে উদ্দেশ্য সিদ্ধ হয়। ফুল, শরীর, যন্ত্রাদি, জলের ঘূর্ণি, যার ভেতরের ছোট ছোট পাকগুলি পর্যন্ত তিনি আঁকেন। উড়ন্ত পাখিও, এগুলিতে তিনি ততটাই সিদ্ধ, যেন জেন ধনুর্ধরদের সেই শরসন্ধান। লক্ষ্যের সঙ্গে এবং শরের সঙ্গে একাত্ম তাঁরা— ঠিক লক্ষ্যে তাই স্বয়ংক্রিয়ভাবে যেন পৌঁছায় শর। (লিওনার্দোর লেখায় জাপানি বৌদ্ধদের 'জাগরণ'-এর জন্য নিক্ষিপ্ত আহ্বানের বা 'কোয়ান'-এর মতো বাক্য অনেক দেখা যায়, যথা, 'সূর্য অন্ধকারকে দেখে না কখনও' বা বলেন, "ভারী ও গম্ভীর চাঁদ, সে কেমন, সেই চাঁদ?"[১৩] প্রাচ্যের ধাঁধার সাথেই যেন এসব বাক্যের আত্মীয়তা— চিত্রশিল্প বা জ্যোতির্বিজ্ঞানের চাইতেও।)

নানাভাবে কল্পনাশক্তিকে উত্তেজিত করার কথা বলেন লিওনার্দো। দেওয়ালের ছাপছোপ থেকে নানা মূর্তি ও চিত্র কল্পনা করা— বা এবড়ো-খেবড়ো পাথরের ভেতরে। আকাশের মেঘস্তূপের ভেতরে আশ্চর্য পাহাড় পর্বত, গাছ, যুদ্ধদৃশ্য কল্পনা করে নেওয়া তাঁর কাছে চর্চার বিষয়। 'যেমন ঘণ্টার শব্দের মধ্যে বিধৃত থাকে কল্পনীয় সব স্বর, সব শব্দ', তেমনই। (আঁদ্রে শাস্তেল বলেছিলেন ১৯২০ সালে ম্যাক্স আর্নস্ট সুররিয়ালিজমের 'ফ্রোতাজ' বা ছোপ-শৈলীর আবিষ্কার করেন 'লিওনার্দোর এই শিক্ষায়'।)[১৪]

"কেউ চাইবে না দৃষ্টি থেকে লুপ্ত হোক শ্রবণ ও গন্ধের সৌন্দর্য। দৃষ্টি হারালে বিশ্বের সৌন্দর্য থেকে বঞ্চিত হয় মানুষ। যেন একটি কবরে বন্দি হয় সে।" লিওনার্দো বহু সময় নিয়ে ব্যাখ্যা করেন, কেন দৃষ্টিশক্তি মানুষের 'সবচেয়ে মহৎ ও শ্রেষ্ঠ' ইন্দ্রিয়। ফলত, 'চিত্রশিল্প' একটি 'দৈব বিজ্ঞান' এবং তা কোনও 'যান্ত্রিক কর্ম তো নয়ই, বরঞ্চ অন্য সব শিল্পের চেয়ে এগিয়ে।'

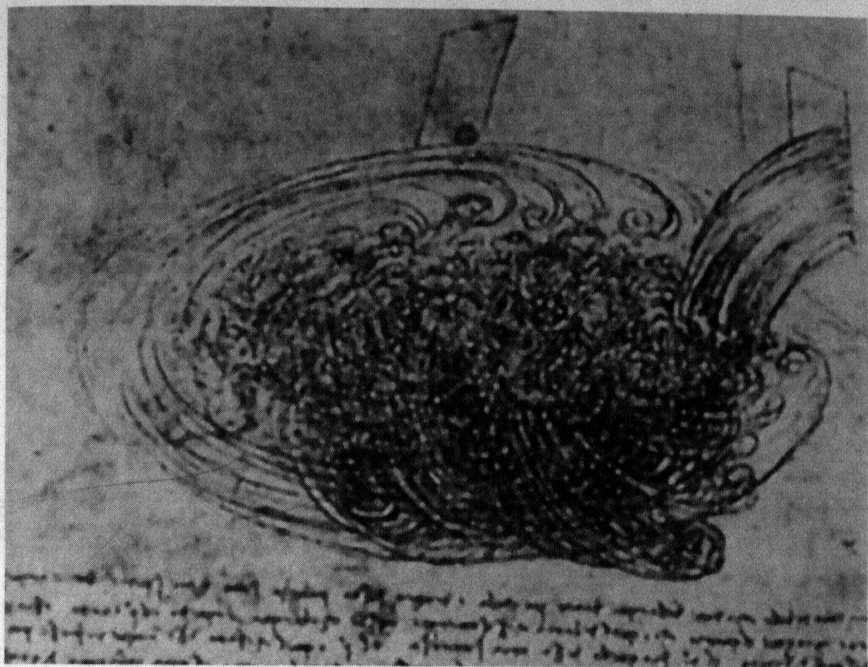
"প্রতিটি অন্য শিল্প দাঁড়িয়ে থাকে চিত্রশিল্পের উপরে। স্থাপত্য, ভাস্কর্য, ধাতুশিল্প, সূচিশিল্প, বয়নশিল্প— প্রতিটির শুরুর আগে চিত্ররচনার প্রয়োজন। অঙ্কনশৈলীই এইসব

শিল্পের ভিত্তিভূমি।" "এমনকী গণিতজ্ঞদের সংখ্যাসমূহও দান করেছে এই শিল্প, জ্যামিতিবিদদের শিখিয়েছে আকার-আকৃতির রহস্য। জ্যোতির্বিজ্ঞানীকেও এই শিখিয়েছে, জরিপকারকে, যন্ত্রবিদকে, প্রযুক্তিবিদকেও।"

"সমস্ত শিল্প ও বিজ্ঞানের প্রথম অস্ত্র অঙ্কন এবং চোখ মনের চেয়ে কম বিভ্রান্তিকারী।"[১৫]

তাঁর চিত্রকলাবিষয়ক 'মহাগ্রন্থ' রচনার উদ্দেশ্যটি বোঝা যায়, তিনি অন্য কলাগুলিকে সমান্তরালে রেখে মজা করেন। এই রসিকতা সেযুগের চালু এক রীতি: চিত্রকর কি সত্যিই ললিতকলার জগতে কবির সমকক্ষ? কবিতা তো 'অন্ধ চিত্রকলা?' লিওনার্দো উত্তর দেন: "একজন প্রেমিকের কাছ কোনটা বেশি গ্রহণযোগ্য? কবির তৈরি প্রেমিকার রূপবর্ণনা? নাকি, চিত্রকরের করা প্রেমিকার প্রতিকৃতি? উত্তরটা প্রেমিকের মতামতেই আছে।" তেমনি, সংগীতের সাথে তুলনাতে: সংগীত তো সুরের স্রষ্টা। তথাপি তা চিত্রকলার 'ছোট বোন'। কেন না সংগীত সৃষ্টির মৃত্যু হয় জন্মের পরক্ষণেই— সুর লুপ্ত হয়। এবং অতিরিক্ত পুনরাবৃত্তিতে সংগীত হয়ে ওঠে ক্লান্তিকর। তবে ভাস্কর্য? তা তো চিত্রকলার চেয়েও বেশি দীর্ঘস্থায়ী। বা স্থাপত্য। তিনি বলেন, ভাস্কর্যের আছে শুধু 'আয়তন'— অন্য দিকে চিত্রকলা নামক 'অলৌকিক' বস্তুটি হল দশটি নীতির উপর দাঁড়িয়ে। "আলো, ছায়া, রং, আয়তন, মূর্তি, কম্পোজিশন বা স্থানিক সমাবেশ, দূরত্ব, নৈকট্য, গতি ও স্থৈর্য।" উপরন্তু ভাস্কর্য এক ক্লান্তিকর ও নোংরা পরিশ্রমভিত্তিক শিল্প। ভাস্করের চেহারা প্রায় রুটি বানাবার হালুইকরের মতো সাদা ময়দার মতো মর্মর গুঁড়োয় ঢাকা, তাঁর গৃহ ভাঙাচোরা পাথরের স্তূপ।[১৬] উলটোদিকে চিত্রকর নিজের কাজের সামনে দাঁড়িয়ে থাকেন অবলীলায়। হাতে একটি হালকা তুলি নিয়ে।"

এইসব কথার খেলা হয়তো খেলাচ্ছলেই করা। আসল উদ্দেশ্য তাঁর অন্য। চিত্রকলাকে প্রাকৃতিক গতিপ্রকৃতির উপরে চিন্তাপ্রক্রিয়াজাত এক বিজ্ঞান হিসাবে স্বীকৃতি দেওয়া। তাই, নিজের পেশাকে সর্বশ্রেষ্ঠ এক পেশা বলে দেখাতে চাইছেন তিনি। চিত্রশিল্পী যেন সম্মাননীয় এক ব্যক্তি— এমনই প্রতিকৃতি রচনার চেষ্টা করেন তিনি। এটা একটি নতুন অবস্থান চিত্রকরের। টিটিয়ান বা রুবেনস-এর আগে[১৭] তিনিই প্রথম এই সামাজিক সম্মান ও স্বীকৃতিটুকু আদায় করে নিলেন। এটা তাঁর সমসাময়িক ও পরবর্তীদের আশ্চর্য ও অভিভূত করেছে— ভাসারি তাঁদের অন্যতম। ঊনবিংশ শতক পর্যন্ত এ বিস্ময় চলতে থাকে। ভাসারি মোনালিসা বা লা জোকন্দ-এর প্রণেতাকে বর্ণনা করেছেন যে, ছবি আঁকবার সময়ে সংগীতজ্ঞ, বাদকদের দিয়ে নিজেকে ঘিরে রাখতেন তিনি। যেন এক রাজপুরুষ। পরবর্তী আঁকিয়েরা যখন লিওনার্দোর চিত্র অঙ্কন করেছেন কর্মরত অবস্থায়, তখন তাঁকে এমনই দেখানো হয়েছে— নানা সুন্দর বস্তু ও আসবাবের সংস্থানে, প্রায় একটি সভা রচনা করে আসীন। বের্তিনি যেমন আঁকেন মিলানের একটি ছবিতে।[১৮]

১৪৯০ থেকে লিওনার্দোর গবেষণাগুলি এগোতে থাকে বহু স্তরে, ক্রমোন্নতির দিকে। চোখের কাজ নিয়ে তিনি গবেষণারত— কারণ চোখই 'মনের জানালা।' তাঁর অন্যতম প্রধান অস্ত্রও। তাই আলো, চক্ষু ইন্দ্রিয়ের ক্রিয়াকলাপ এবং তারকাপুঞ্জের

জলের ঘূর্ণির স্টাডি। উইণ্ডসর রয়্যাল লাইব্রেরি (১২৬৫৯ পশ্চাৎপৃষ্ঠা)।

ধ্বংসের দৃশ্যকল্পনা। উইণ্ডসর রয়্যাল লাইব্রেরি (১২৩৮২)।

আলোকবিকিরণ, আলোক-উৎস হবার রহস্য— এগুলি নিয়ে অধ্যয়ন চলতে থাকে তাঁর। আশ্চর্যভাবে তিনি জলের ঢেউ, আলোর ঢেউ ও শব্দের ঢেউকে সমান্তরালে রেখে কাজ করতে থাকেন। অন্ধকার কালো রং-করা ঘরে পরীক্ষা-নিরীক্ষা শুরু করেন।

বোঝা যায় না, তিনি কীসের উপরে নির্ভরশীল বেশি— যুক্তি না সহসা জাগরূক চেতনা, 'ইনট্যুশন' বলা হয় যাকে। এত অপ্রথাগত চিন্তাভাবনা কীভাবে সম্ভব হল, বোঝা যায় না। তাঁর সময়ে বিশ্বাস ছিল, গ্রিক দার্শনিকদের অনুসারী এক ধারণায়, যে চোখ 'স্পেৎসি' বা একরকমের দৃষ্টিকণিকা নিক্ষেপ করে, তাই দৃষ্টিশক্তির মূল উৎস। কিন্তু লিওনার্দো বুঝেছিলেন, চোখ কিছুই নিক্ষেপ করে না— শুধু আলোর রশ্মি চোখের ভেতরে গ্রহণ করে। চোখের অ্যানাটমি তিনি অধ্যয়ন করেছিলেন। লেনস-এর অস্তিত্ব, পার্শ্বদৃষ্টি ও কেন্দ্রীয়দৃষ্টির অস্তিত্ব, এমনকী চোখ যে প্রতিটি বস্তুর উলটো ছবি ধারণ বা প্রতিবিম্বিত করে এই তত্ত্বও তিনি আন্দাজ করেছিলেন তার ফলে।[১৯] নিজের চোখে যে সমস্যা ছিল, সেই 'লংসাইটেডনেস' বা প্লাস পাওয়ারের সমস্যার সমাধান করবারও চেষ্টা তিনি করেছিলেন। এক রকমের 'কনট্যাক্ট লেন্স' তৈরির কথাও তাঁর কল্পনায় আসে।[২০] 'স্টিরিওস্কোপিক' দৃষ্টির তত্ত্বও তিনি বুঝেছিলেন— যার সাহায্যে আমরা উঁচুনিচুর বোধ পাই। আলো যে সমস্ত পৃথিবীকে একসাথে অধিকার করে না— আলোরও যে গতি আছে, তা তিনি বুঝেছিলেন এবং আলোর গতি পরিমাপ করবারও চেষ্টাও করেছিলেন। আলো যে 'তরঙ্গে' চলে তা আন্দাজ করেছিলেন। ফের্মাট এক শতক আগেই বলেছিলেন প্রকৃতির সব বস্তুই ক্ষুদ্রতম পথে চলে।[২১] রামফোর্ডের 'ফোটোমিটার' যন্ত্রের পূর্বাভাস আছে তাঁর পরীক্ষা-নিরীক্ষায়।[২২] এমনকী আকাশ কেন নীল, সে প্রশ্নও তিনি তোলেন ও সঠিক উত্তর দেন। "আকাশের নীল তার নিজস্ব রং নয়— এই রং আসে উষ্ণতা ও আর্দ্রতা থেকে— জলকণিকার ক্ষুদ্র ক্ষুদ্র বিন্দু সূর্যালোকে আহত হয়ে উজ্জ্বল হয়ে ওঠে এবং বিশাল অন্ধকার আকাশের উপরে একটা ঢাকনির কাজ করে..."।[২৩] কীভাবে মহাকাশের কালো অন্ধকারের চিররাত্রির কথা তাঁর মাথায় এল? এখানে আমি লিওনার্দোর অপটিকস বা আলোকতত্ত্ব আলোচনা করবার কোনও চেষ্টা করছি না, শুধু উল্লেখটুকুই করছি। তাঁর প্রতিটি কাজ নিয়ে আলাদা গবেষণা হতে পারে— জল, গতি, বাদ্যযন্ত্র, ভার, শক্তি ইত্যাদি বিষয়ে। তাঁর ভূবিদ্যা, উদ্ভিদবিদ্যা, শব্দবিদ্যা...। তাঁর কাজগুলি থেকে এমন এক আশ্চর্য প্রতিভাকে আমরা পাই, যিনি প্রায় অস্বাভাবিক ক্ষমতাবলে তাঁর সময়ের চেয়ে অনেকটাই এগিয়ে, (মেরেইকোউস্কি লিখেছেন, তিনি যেন "সেই মানুষ যে একা জেগে উঠেছে সূর্যোদয়ের ঢের আগে, যখন আকাশ অন্ধকার, আর সমস্ত পৃথিবীর মানুষ ঘুমন্ত।") তাঁর আবিষ্কারকে— বা আবিষ্কারের ভ্রূণগুলিকে, ঠিক কীভাবে মূল্যায়ন করা উচিত বোঝা কঠিন।

ঠিক যেমন, তিনি লেখেন "যেখানে অগ্নিশিখা প্রজ্জ্বলিত হতে পারে না, সেখানে কোনও প্রাণীও নিশ্বাস নিতে পারে না।"[২৪] একথা তিনি লিখছেন সেই সময়ে যখন অক্সিজেনের অস্তিত্ব সম্বন্ধে মানুষ অজ্ঞ। হয়তো খনিতে কাজ করেছেন এমন কেউ এই তত্ত্বের জনক, কিন্তু লিওনার্দো পরীক্ষা করেই তা গ্রহণ করেছেন এবং কয়েক শতাব্দী আগেই লাভয়েসিয়েরের আবিষ্কারের পূর্বাভাস দিয়েছেন। প্রতিসরণের তথ্যটি তিনি অনুধ্যান

করেছিলেন, কিন্তু ত্রিকোণমিতি তেমন ভাল জানতেন না বলে সেভাবে চর্চা করেননি। জলীয় বাষ্প নিয়েও তাঁর আগ্রহ ছিল কিন্তু তিনি বাষ্পচালিত ইঞ্জিনের যুগ থেকে তখনও বহু দূরে। গ্যালিলিওর একশো বছর আগে তিনি দূরবিন আবিষ্কার করেছিলেন, লিখেছিলেন "চাঁদকে বড় করে দেখবার জন্য কাচ বানাও।"[২৫] বানিয়েছিলেন কি? মনে হয় না। আসলে তাঁর আবিষ্কারগুলি খুবই প্রাথমিক স্তরে থেমে গেছে। তিনি সম্ভবত কল্পনাও করতে পারতেন না যে গ্রহরা সূর্যের চারিদিকে ঘোরে।[২৬]

আসলে তাঁর আবিষ্কারের জন্য নয়, বোঝবার জন্য গভীর গভীরতম ইচ্ছার কারণেই তাঁকে আমাদের বিস্ময়কর লাগে। এতখানি বুঝে ওঠার তীব্র আকুতি ও জেদ— আগে কেউ যে প্রশ্ন করেনি সে-প্রশ্ন করার সাহস, স্বশিক্ষিত হয়ে ওঠবার গভীর চেষ্টা— নিজের কাজের ফাঁকে ফাঁকে, অবসর সময়ে, পৃথিবীকে বোঝবার কাজটি করে যাওয়া নিরলসভাবে— এবং মূলত উপমার সাহায্যে পৃথিবীকে শক্তিশালী, সুসমঞ্জস এবং স্পষ্টভাবে ব্যাখ্যা করা— এগুলোই আমাদের অভিভূত করে। আরিস্ততলের সম্বন্ধে তিনি বলেছিলেন: "মানুষকে প্রশংসা করা— নিন্দা করা, দুই-ই দাঁড়িয়ে আছে তার নিজেবই কাজ করবার ক্ষমতার উপরে।"[২৭]

জলে পাথর ছুড়ে বৃত্ত রচনা করতে সকলেই জীবনের কোনও-না-কোনও সময়ে ভালবাসে। লিওনার্দো প্রশ্ন তোলেন। তিনি দেখেন, দুটি পাথর একই সাথে ছোড়া হলে, দুটিই আলাদা আলাদা করে ছোট থেকে বড় সমকেন্দ্রিক বৃত্ত রচনা করে এবং একসময়ে, দুটি বৃত্ত পরস্পরকে স্পর্শ করলে, আঘাতে না ভেঙে গিয়ে, একটি বড় বৃত্তের মধ্যে পরস্পরকে আত্তীকরণ করে নেয়। এটি দেখে তিনি সিদ্ধান্ত নেন যে এটা সম্ভবত জলের প্রতিস্থাপনের জন্য নয়। জলে শুধুমাত্র কম্পন হয়, বৃত্ত রচনার সময়ে জল সরে যায় না। জল তার প্রতিটি বিন্দুতে সমধর্মী, তাই এক বিন্দু থেকে আর এক বিন্দুতে কম্পনটি অনুরণিত হয় মাত্র, বিন্দুটি নিজে কোথাও যায় না। তরঙ্গের তত্ত্বে এইভাবেই উপনীত হন লিওনার্দো এবং বলেন, শব্দ ও আলোও এভাবেই বাতাসে গতিপ্রাপ্ত হয়।[২৮]

প্রকৃতি তাঁর ল্যাবরেটবি। তিনি নিজেই সে গবেষণাগারের যন্ত্র ও যন্ত্রী। চোখদুটিকে খুলে রাখো— ভাল করে দেখতে শেখো— তবে বুঝতে পারবে।

পাথরের খাঁজে জমে থাকা চুন দেখে, নানা বস্তুর স্তর দেখে তিনি অনুমান করেছিলেন যে সমুদ্র পৃথিবীর প্রায় পুরোটাই অধিকার করে ছিল।[২৯] একটি ফানেল, একটি সুচের ছিদ্র, একটি ধাতব কৌটো বা একটি বালতি থেকে তিনি আশ্চর্য সব সিদ্ধান্ত টানেন। একটি কাচের গোলকে জল ভরে তিনি উত্তল লেন্সের কাজ চালান। একটি সাদা দেওয়ালের সামনে সূক্ষ্ম ছিদ্রময় একটি কাগজকে সরিয়ে সরিয়ে তিনি আলোর গমনপথ লক্ষ করেন। একটি আলোকদানকে অন্ধকারে দ্রুত সরিয়ে দেখেন অগ্নিরেখা। একটি ছুরির ফলাকে দ্রুত নাড়িয়ে দিয়ে দেখেন যেন দুটি ফলা। বা কোনও বাদ্যযন্ত্রের তারকে টান দিলে কাঁপতে শুরু করলে দুটি তার বলে মনে হয় তাকে। এগুলি থেকে তিনি সিদ্ধান্ত করেন যে আমাদের চোখ নানান ভ্রমের বশবর্তী— আসলে ছাপগুলি সঙ্গে সঙ্গে আমাদের মাথায় পৌঁছয় না, তাই খুব দ্রুত দুটি দৃশ্য দেখলে আমাদের কাছে তা আলাদা দুটি দৃশ্য বলে প্রতিভাত হয় না।[৩০]

মিলানে এসে শুরু করা লিওনার্দোর প্রথম দিকের খাতাগুলি মূলত যন্ত্রপাতির স্কেচে পূর্ণ। ধীরে ধীরে প্রযুক্তিবিদ পরিণতি লাভ করলেন একজন জ্ঞানী মানুষে। পাভিয়ার বিশ্ববিদ্যালয়ে ঘন ঘন যাওয়াটাও এক্ষেত্রে কার্যকরী হয়েছে।

আমরা জানি, তিনি কৈশোরে কোনও বিদ্যালয় বা বিশ্ববিদ্যালয়ে স্থান পাননি। ফলত, তাঁর মূল শিক্ষা অভিজ্ঞতা থেকে— "যা সমস্ত বস্তুকে বুঝতে সাহায্য করে।"[৩১]

শব্দের প্রতি তাঁর আনুগত্যও এক নবীন পন্থায় প্রকাশ পায়: 'ভোক্যাবুলারি' বা শব্দসংগ্রহ বাড়াবার জন্য তিনি একরকমের শব্দকোষ তৈরি করতে প্রবৃত্ত হন ১৪৯০ সাল থেকে। তখন তাঁর বয়স সাঁইত্রিশ-আটত্রিশ বছর। তাঁর একটি নোটবইতে প্রায় ন' হাজার শব্দ আছে (কোদেক্স ত্রিভুলচিয়ান)। প্রতিটি পাতায় কয়েকটি ঠাসা স্তম্ভের আকৃতিতে শব্দগুলি লেখা। মূলত বিশিষ্ট প্রয়োগ, জ্ঞানীদের ব্যবহারযোগ্য শব্দ, অচেনা ও বিদেশি শব্দ বা নির্মিত শব্দই এই দীর্ঘ তালিকায় স্থান পেত। কিন্তু অবাক হতে হয় এরই মধ্যে কিছু সাধারণ জনপ্রিয় শব্দ দেখে।

একটিবার মাত্র তিনি আদ্যক্ষরের বর্ণানুক্রমিক একটি তালিকা বানিয়েছিলেন, সাথে শব্দের ছোট সংজ্ঞাসহ। যথা:

আরদু: কঠিন, কষ্টকর, সমস্যাযুক্ত
আলপাঁ: আল্পসের অঞ্চল
আরকিমান্দ্রিত: দলপতি
আম্বিসিঁও: এগিয়ে যাওয়া, প্রতিযোগিতামূলক

সিলোজিসম: সন্দেহ উৎপাদক কথনভঙ্গি
সোফিজম: বিভ্রান্তিকর কথনভঙ্গি
স্কিজম: ভাগ, বিভক্তি
স্তিপেনদিও: সৈনিকের মাইনে[৩২]...

অধিকাংশ সময়ে শব্দগুলি কোনও যুক্তি বা ব্যাখ্যা অনুযায়ী সাজানো বলে মনে হয় না। ফলত কিছু গবেষক বলেছেন, ফ্রয়েডীয় ধারা অনুসরণ করে এটিকে লিওনার্দোর 'অ্যানালিসিস' বা মনোবিকলন বলা যেতে পারে। ফ্রি অ্যাসোসিয়েশন বা মুক্ত অনুষঙ্গের ব্যবহার করে যেন মনে আসা শব্দগুলি পর পর সাজিয়ে দিচ্ছেন লিওনার্দো। স্তিত বা আরও কারও কারও কাছে এই প্রস্তাবনাটি নিঃসন্দেহে লোভনীয়।[৩৩]

প্রথম তালিকাটিই এমন:

"সন্দেহ
অনুরোধ
সামাজিক
উপদেশ
অনুভূতি
জ্ঞান"

তাঁর গোপনীয়তা, তাঁর 'পারসিকিউশন ম্যানিয়া' বা গোপনীয়তা বোধ— এরই প্রকাশ কি, এগুলি? এরপর আবার পড়া যায়, একই পৃষ্ঠাতে:

"যুক্ত
মূলের সাথে জড়িত
প্রাপ্ত
সুখ
সঙ্গম
সংঘটন
আবিষ্কৃত
পরিত্যক্ত"[৩৪]

তাঁর যৌনতায় অত্যাচারিত স্থিতি কি বোঝা যায় এ থেকে?

এমনকী সম্ভব, যে তিনি নিজেকে নিষ্কৃতি দিতেই এইভাবে মনোবিশ্লেষণের এক পদ্ধতি আবিষ্কার করেছিলেন? অন্যথায়, মনে হয়, কোনও-না-কোনও গ্রন্থ পাঠ করবার সময়ে তিনি যখনই কোনও আগ্রহোদ্দীপক শব্দ খুঁজে পেতেন, সেটিকে লিখে রাখতেন তাঁর খাতায়। নতুন ও বিচিত্র শব্দ শেখার জন্য, যাতে পরে না ভুলে যান, সেজন্য তাঁর এই পদ্ধতিগ্রহণ বলেই মনে হয়। এক জায়গায় তিনি গর্ব করে বলেন: "আমার মাতৃভাষায় এত শব্দ আছে যে নিজের চিন্তাকে প্রকাশ করার জন্য অথবা বস্তুকে অনুধাবন করার জন্য কখনও সঠিক শব্দটির অভাব হবে না।"[৩৫]

১৪৯০ সালের পর থেকে তাঁর পাঠপ্রক্রিয়াটি হয়ে ওঠে লক্ষণাক্রান্ত। কী কী বই তিনি পড়ছেন তার তালিকা তিনি করেন। ব্যক্তিগত গ্রন্থাগারটির গ্রন্থতালিকা তিনি তৈরি করেন দু'বার— ১৪৯৭ ও ১৫০৫ নাগাদ।[৩৬] এইভাবেই আমরা জানতে পারি একশো সত্তরটির উপরে বই তিনি পড়ে উঠেছিলেন। এর মধ্যে বাইবেল থেকে শুরু করে গ্রান্ড অ্যালবার্ট অবধি আছে। ওভিদের 'মেটামরফোসিস', আলবের্তির 'লা'রকিতেকচার', বেশ কয়েকটি গণিতের বই, একটি অলংকারগ্রন্থ, একটি হাত দেখার বই, সন্ত ইসিদোরের জীবনী, শল্যচিকিৎসার উপরে বই, প্রস্রাবের উপরে গবেষণা, তিত লিভের 'দশক' *(Decades)*, 'স্মৃতির শৈলী' *(Art de la Memoire)* নামক গ্রন্থ, বুরকিয়েল্লোর সনেট, প্লিনের 'প্রকৃতির ইতিহাস' *(l'Histoire naturelle)*, আরিস্ততলের 'ফিজিক' এবং অতি মধ্যযুগীয় এ 'ফিওর দি ভেরতু' এবং অন্যান্য নানা গল্পগাথার বই— যেসব বই নিশ্চয় তাঁর ভারী পছন্দের ছিল, নতুবা কেনই বা তিনি নিজের খাতায় তুলে দেবেন তাদের পাতার পর পাতা?[৩৭]

কোদেক্স ত্রিভুলচিয়ানের প্রথম পাতায় ক'টি যোগ ও কয়েকটি ক্যারিকেচারের মাঝখানে কয়েকটি শব্দ পাওয়া যায়: "আমিয়ানাস মারসেল্লিনাস বলেছেন সাত লাখ বই পুড়িয়ে দেওয়া হয়েছিল আলেক্সান্দ্রিয়া জয়ের সময়ে, জুলিয়াস সিজারের সময়ে।" এ যেন কোনও ক্ষুধার্ত মানুষের শোকময় দীর্ঘশ্বাস। যে মানুষটি নিজেকে 'অশিক্ষিত' বলেও তাঁর সময়ের অনেক বিদ্বানের তুলনাতেও ঢের বেশি গ্রন্থ নিজের সংগ্রহে রেখেছিলেন।

প্রাচীনকালের অনেক বিখ্যাত বিজ্ঞানবিষয়ক গ্রন্থে আগ্রহ থাকলেও তা ইতালীয় বা তথাকথিত 'বর্বর' ভাষায় প্রাপ্য ছিল না। সেক্ষেত্রে লাতিন বই ছাড়া গতি ছিল না। যথা, আর্কিমেদিসের **'ভাসমান বস্তুবিষয়ক তত্ত্ব'** ***(Traite des corps flottants)*** গ্রন্থটির লাতিনে অনূদিত সংস্করণটি বেশ কয়েক বছর ধরে খুঁজেছিলেন লিওনার্দো।[৩৮]

চল্লিশ বছর বয়স হয়ে যাবার পরে নিজের অধ্যয়নের জন্যই লিওনার্দো লাতিন শিখতে শুরু করেন। একটি ছোট খাতা তিনি এ জন্য রাখেন (অনুপ্রেরণাময় ম্যানুস্ক্রিপ্ট 'এইচ') সেখানে শব্দরূপ-ধাতুরূপ লেখেন সদ্য পড়ুয়ার ঢঙে। *amo, amas, amat...*। হয়তো আগেই তিনি সিসেরোর ভাষাটি কিছুটা জানতেন— চেষ্টা করতেন কয়েকটি সহজ সহজ বাক্য নিজের ভাষায় অনুবাদ করতে।[৩৯]

তাঁর খাতায় তিনি নিকোলো পেরোত্তির গোটা লাতিন ব্যাকরণ টুকে ফেলেছিলেন এবং লুইগি পুলচির থেকে শব্দকোষ। নতুন নতুন শব্দ তারপর এতে যোগ হতে থাকে। তারপর একা একাই তিনি বিজ্ঞান পাঠে রত হন, আগেকার মতো কোনও উচ্চশিক্ষিত বন্ধুকে পাশে না-রেখেই।

কলম হাতে নিয়ে পড়তে বসতেন লিওনার্দো। যা পড়তেন তা নোট করে রাখতেন— নতুন শব্দ, প্রিয় অনুচ্ছেদ, দীর্ঘ আলোচনার শব্দের পর শব্দ। যা কিছু ভাবতেন তাই লিখে বা এঁকে রাখবার এক প্রবণতা ছিল তাঁর।

রোবের্তো ভালতুরিওর (১৪৭২ সালে প্রকাশিত, ১৪৮৩ সালে সম্পাদিত) 'দে রে মিলিতারি' গ্রন্থটি পড়তে পড়তে তিনি কয়েকটি জটিল অস্ত্রশস্ত্রের কঠিন নাম খাতায় লেখেন ও অস্ত্রগুলির ছবি এঁকে রাখেন। আঁকতে আঁকতে নকশাগুলিকে উন্নততরও করেন তিনি। নিজের কল্পনাশক্তির প্রয়োগ করেন নকশাগুলির উপরে। মিলানে বসে নিজের কাজে— বর্ম তৈরির সময়ে ভালতুরিওর থেকে আইডিয়া ধার নেন— যেমনটা ভালতুরিও নিয়েছিলেন তাক্কোলার থেকে ('সিয়েন অঞ্চলের আর্কিমেদিস' বলে খ্যাত), বা জার্মান কনরাড কেইসার, চতুর্থ শতকের লাতিন লেখক ভেজেসের থেকে।

লিওনার্দোর স্কেচ ও তাঁর পূর্বসূরিদের স্কেচ দেখলে, তফাতটা খুব স্পষ্ট হয়ে ওঠে— একটি যুদ্ধযানের ছবিতে[৪০] প্রতিটি অংশ আলাদা আলাদা করে আঁকেন তিনি, ব্যবচ্ছেদ করে দেখান ভেতরের নকশা। উচ্চাবচ অংশগুলি শেডিং করে স্পষ্ট করে তোলেন। যেন সত্যকার, বাস্তব বস্তুর নকশা দেখতে পাই আমরা— আগেরগুলিকে সে তুলনায় অসম্ভাব্য, মধ্যযুগীয় স্বকপোলকল্পনা বলেই মনে হয়। একটি উচ্চতর প্রযুক্তির সঙ্গে যেন তুলনা করা হচ্ছে অন্ধ, হাতুড়ে, অনুন্নত প্রযুক্তির। তথাচ তাঁদের নকশার মূল নীতিটিই তিনিও গ্রহণ করেছেন।

আসলে লিওনার্দোর আঁকাটি দৃষ্টিবিভ্রম সৃষ্টিকারী। তাঁর বোধ গভীরভাবে অন্তর্দৃষ্টিময়। তাঁর 'মোটর' দিয়ে গতিময় করা একটি যুদ্ধযানে, যেখানে ঘর্ষণজাত প্রতিরোধ বা রেজিস্ট্যান্স কমিয়ে আনবার উপায় বার করতে চান তিনি,[৪১] প্রায় সমসাময়িক সমস্ত প্রযুক্তিবিদের তুলনায় উচ্চস্তরে উঠে যান তিনি। তাঁর প্রবৃত্তিগত 'স্টাইল'টি এতটাই বিস্ময়

জাগায় যে আজও বিজ্ঞাপননির্মাতারা তাঁকে নকল করে চলেন।

একই সময়ে তাঁর আঁকার তিনটি আয়তনিক স্তর এবং সূক্ষ্মতা ও স্পষ্টতা, ডিটেলের প্রতি নজর ও ব্যবচ্ছেদ করে যন্ত্রাদি আঁকার প্রমাণনির্ভর পদ্ধতি— টুকরো টুকরো করে যন্ত্রাংশের বিশ্লেষণ (ঠিক যেমনটি মাথা-মুখ-নাক আলাদা করে তিনি মানবশরীরের সংগঠন করেছেন)— এটা এত অভিনব, যে তা নিজেই তো এক বিজ্ঞান, এক আবিষ্কার। যদি বা ইতিমধ্যেই অস্তিত্ববান কোনও যন্ত্রের ছবিই তিনি এঁকে থাকেন, যে পদ্ধতিতে তা তিনি আঁকলেন তা নিঃসন্দেহে তাঁর নিজ উদ্ভাবন।

অনেক পণ্ডিত বলেছেন,[৪২] তাঁর নোটবইতে যেমন অনেক বইয়ের থেকে উদ্ধৃতি আছে অথচ উৎসের কোনও নামোল্লেখ নেই, তেমনি তাঁর উদ্ভাবিত নকশা ও অন্য গ্রন্থ থেকে উদ্ধৃত নকশার মধ্যেও পার্থক্য সৃষ্টির কোনও উপায় নেই। অর্থাৎ, যেসব বাক্যকে আমরা লিওনার্দোর ভেবেছি, তা আসলে যেমন ঈশপ বা প্লিনের রচনা— তেমনি তাঁর অনেক 'আবিষ্কার'ও আসলে পেকহাম বা দা'ল হাসানের। অর্থাৎ, তাঁর সময়ে এইসব যন্ত্রের চল ছিল। কিন্তু ঠিক কতখানি লিওনার্দো অন্যদের থেকে ধার নিয়েছিলেন, আর কতখানি নিজে উদ্ভাবন করে, তাকে উন্নত করেছিলেন— আজ আর তা বলবার তো উপায় নেই। ভাসারি লিখেছেন লিওনার্দো 'জলের গতিতে চালিত মিল বা কল বানিয়েছিলেন', বিশাল ওজন তুলতে সক্ষম যন্ত্র তৈরি করেছিলেন। তার কোনও নিদর্শনই যেহেতু আর নেই, তাই জানা সম্ভব নয় সেসব কাজের গুরুত্ব ও নতুনত্ব।

লিওনার্দো নিজের চিন্তাগুলিকে অন্যদের সাথে মিলে যেতে দেখলে দুঃখ পেতেন কি? যেমন আর্কিমেদিস বা আলবের্তির হাতে তাঁর নকশার জলের তলায় নামার পোশাক বা হাঁসের পায়ের মতো দস্তানা ইতিমধ্যেই আবিষ্কৃত। তাঁর সাবমেরিন নৌকোটি যে প্রায় স্ফোর্জাদুর্গের পরিখায় নিরীক্ষণ করা সেই নৌযানটির মতো— ব্রামান্তের ছাত্র সেজারিয়ানো যেটি নির্মাণ করেছেন।

তবু, কিছু কিছু লেখা লিওনার্দো হয়তো অন্যদের লেখা থেকে কপিই করেছিলেন তাদের নতুনত্বের জন্য: "উষ্ণ দেশগুলির লোকেরা রাত্রিকে ভালবাসে তার শীতলতার জন্য, এবং সূর্যালোককে অপছন্দ করে তার উষ্ণতার জন্য। তাই এদের শরীরের রং রাত্রির মতো— অর্থাৎ কালো। শীতল দেশে এর ঠিক বিপরীত।"[৪৩]

তাঁর তাঁতযন্ত্র (যাকে তিনি মুদ্রণযন্ত্রের চেয়েও বেশি 'প্রয়োজনীয়, ব্যবহারযোগ্য' ও 'নিখুঁত' বলে বর্ণনা করেন) অত্যন্ত উল্লেখযোগ্য। এবং এই উদ্ভাবনের কৃতিত্ব তাঁর কাছ থেকে কেড়ে নেওয়া সম্ভব নয়। সুচে সুতো পরানোর যন্ত্র, বয়নযন্ত্র, পাটের সুতো পাকানোর যন্ত্র, আঁশ ছাড়াবার যন্ত্র, সুচ তৈরির যন্ত্র— এগুলি এতটাই এগিয়ে ছিল যে শিল্পবিপ্লবের পূর্বসূরি বলে তাঁকে বর্ণনা করতে কোনও দ্বিধা থাকে না। পদ্ধতিগতভাবে তিনি স্বয়ংক্রিয় উৎপাদনের দিকে এগিয়ে যাচ্ছিলেন। কী অস্ত্রে, কী বাদ্যযন্ত্রে— কী বয়নের এইসব যন্ত্রে।

১৪৯০ সালের পর থেকে সমগ্র মানব অস্তিত্বের জ্ঞান-সমষ্টির গঠন নিয়েই তিনি তাঁর এই আবিষ্কর্তা-সত্তাকে কাজে লাগান।

নিজেই তিনি এই ইচ্ছাকে বলেন, 'যুক্তিহীন বাসনা'।[৪৪] কিন্তু একদিনে তো এমন একটা

প্রোজেক্ট তৈরি হয় না। অনেকটাই শ্লেষ নিয়ে লিওনার্দো বলেছিলেন: "আমি তো কোনও উপযোগী ও চমৎকার পেশা বেছে নিতে পারিনি— আমার পূর্বে জন্মগ্রহণ করে অনেকেই ঢের ভাল ও প্রয়োজনীয় কাজ করেছেন। তাই আমি যেন সেই মানুষ যে দেরিতে মেলায় পৌঁছে সবার নেওয়া শেষ হয়ে যাবার পরে যে ক'টি জিনিস মাত্র পড়ে থাকে, সেই অপ্রয়োজনীয় বস্তুই তুলে নিতে বাধ্য হয়। আমার বিনীত ঝুলিতে আছে এমনই অবহেলিত, তুচ্ছ কিছু পণ্য— যা অধিকাংশ ক্রেতাই পরিত্যাগ করেছেন। আমি তা ছড়িয়ে দিতে চাই সঠিক দাম নিয়ে— ছোট ছোট মফস্‌সল শহরে ঘুরে ঘুরে।"[৪৫] ফ্লোবেয়ারও বোধহয় এমন সুন্দরভাবে তাঁর বুভার্ড বা পেচুশের মতো অক্লান্ত পেশকারদের মুখে শব্দ বসাতে পারতেন না।

লিওনার্দো অনুধাবন করেছিলেন পৃথিবীর নিয়মাবলি— একটি পৃথিবীর কথাই বলেছিলেন তিনি— যে পৃথিবী তার কেন্দ্রস্থিত মানুষের চতুর্দিকে আবর্তিত হচ্ছে তারই অনুসারী হয়ে।[৪৬] নিজের খাতায় তিনি ভাগে ভাগে তুলে রাখেন সেই পৃথিবীরই কথা। যেন এক 'নাটক' লিখছেন এই আলবের্তি, আরিস্ততল ও দান্তের ভক্তটি— এমনই কাব্যসুলভ সর্গে বা ভাগে বিভক্ত করেন তাঁর বিশ্ববীক্ষণকে। (দান্তের 'কমেদি'-কে কাব্যের ক্যাটালগ বলা যায় ও একটি যুগের সংস্কৃতিকে তা ধারণ করে।) 'জলের গতির' বিজ্ঞান[৪৭] থেকে শুরু করে বিশ্বকোষটির ভাগগুলি ঠিক কীভাবে করেছেন, বোঝাতে তিনি ব্যবহার করেন এই চিত্রময় ভাষা: "প্রথমে সহজ ও মৌলিক স্তম্ভ দিয়ে শুরু করো, তারপর তাদের উপরে নির্ভরশীল অন্যান্য স্তম্ভ— পরবর্তী স্তরে ঈষৎ স্বাধীন ও স্বনির্ভর স্তম্ভ। শেষমেশ সম্পূর্ণ স্বাধীন অংশেরা। শেষে সেইসব স্তম্ভ, যারা ভারবহনে সক্ষম।"[৪৮] "গতিবিদ্যার গ্রন্থটির স্থান হবে কার্যকরী উদ্ভাবনগুলির গ্রন্থটির পূর্বে। এভাবেই শারীরবিদ্যার গ্রন্থগুলিকেও সাজাও।"[৪৯]

যেন স্বপ্ন আছে তাঁর, একদিন খুঁজে পাবেন সমস্ত বিশ্বের নিয়মাবলির একটিই মূলসূত্র। তিনি লেখেন "গতিই সমস্ত ধরনের জীবনের মূল সূত্র।"[৫০] ভৌতবিজ্ঞানের সবক'টি ঘটনাই যে দাঁড়িয়ে আছে চারটি 'শক্তি' (পোতেনৎসে)-র উপরে, তা তিনি প্রতিষ্ঠা করেন: গতি, ভার, চাপ ও কম্পন।[৫১]

এই সমস্ত কিছুকে তার সংহতির মধ্য দিয়ে বুঝে উঠতে চাওয়ার ইচ্ছাটি দাঁড়িয়ে আছে তাঁর চিত্রকর বা শিল্পীসত্তার উপরে, কারণ চিত্রকরই একটি ছোট, মাপা জায়গার ভিতরে "কল্পনায় ভিত্তি করে" অসংখ্য ফর্ম— পশু, বৃক্ষলতাদি ও স্থানকে বর্ণনা করেন। গোটা বিশ্বকে বন্দি করেন, পুনর্নির্মাণ করেন। প্রকৃতির সঙ্গে তর্ক করেন, প্রতিযোগিতা করেন। বিজ্ঞানকর্মীকে শিল্পীর মতোই সর্বত্রগামী হতে হবে।

চিত্রকর 'সমস্ত ব্যক্তি ও বস্তুর অধিকারী।' তিনি প্রেম সৃষ্টি করতে পারেন, সৌন্দর্য সৃষ্টি করতে পারেন, ভয়াবহ দানবমূর্তি সৃষ্টি করতে পারেন, হাস্যকর বস্তুও সৃষ্টি করতে পারেন— এমনকী করুণার উদ্রেক করে, এমন বস্তুও সৃষ্টি করতে পারেন, 'সমস্তকিছুর অধিকারী ও ঈশ্বর তিনি।' অপূর্ব নিসর্গ, বিশাল পর্বত, উত্তাল সমুদ্র থেকে শুরু করে কাল্পনিক পশুপাখিও করতে পারেন তিনি। এভাবেই চিত্রকর হয়ে ওঠেন ঈশ্বরের মতো।

ভাসারি এজন্যই লিওনার্দোকে 'নাস্তিক' বলেছিলেন। কোনও ধর্মে তাঁর মতি নেই, বলেছিলেন। 'খ্রিস্টধর্মের উপরে বিজ্ঞানকে স্থান দিয়েছেন' বলে যদিও বা ঈশ্বরনিন্দা নাও হয়, আত্মগর্বের দায়ে অভিযুক্ত করেছিলেন তাঁকে। পাখির মতো মানুষকে আকাশে ওড়ানোর স্বপ্ন দেখতেন যিনি, বা জলের তলায় মাছের মতো ডুবতে চাইতেন— নিজেকে সেই 'সর্বশক্তিমান' বলে ভাবা লিওনার্দো তো জিউসের বিরোধী মানবতার প্রতীক প্রমিথিউসের সঙ্গেই তুলনীয়।

লিওনার্দো গির্জার পুরোহিতদের বাগাড়ম্বরের নিন্দা করতেন। বিশাল ঐহিক সমৃদ্ধির চূড়ায় বসে এই পুরোহিতরা "স্বর্গ বেচাকেনা করতেন— অলৌকিকের ভানে জনগণকে ঠকাতেন— কেউ যদি তাঁদের ফন্দিফিকির ধরে ফেলতে না পারত তা হলে তো পোয়াবারো।"[৫২]

লিওনার্দো লিখেছিলেন— "আমি খ্রিস্টকে বারংবার বিক্রি হয়ে যেতে ও ক্রুশবিদ্ধ হতে দেখেছি। দেখেছি তাঁর সন্তদের বারবার শহিদ হতে।"[৫৩] সারা বছর ভোগবিলাসে মত্ত থেকে যে পাদরিরা "ঈশ্বরের কাছে প্রিয় হতে"[৫৪] চান তাঁদের ক্ষুরধার ভাষায় সমালোচনা করেন তিনি। তখন ইউরোপের নানাদিকে সংস্কার ও সংশোধনের বাতাস বইছে। তাই লিওনার্দোর কথাগুলি হয়তো তেমন তীক্ষ্ণ নয়, যতটা ছিল সাভানারোলের মতো ব্যক্তির তীব্র ব্যঙ্গ ও শাপশাপান্ত গির্জার পাদপীঠে দাঁড়ানো তাত্ত্বিকদের উদ্দেশ্যে।

কিন্তু তাই বলে তিনি নিরীশ্বরবাদী নন। লিওনার্দোর ঈশ্বরে বিশ্বাস ছিল— এমন এক ঈশ্বর যিনি ততটা খ্রিস্টান ধারণা উদ্ভূত নন, বরং আরিস্ততল ও জার্মান নিকোলাস দে স্যুজের প্রতিষ্ঠিত ঈশ্বর— হয়তো পরবর্তীকালে স্পিনোজারও পূর্বসূরি। আলোর অলৌকিক সৌন্দর্যে, গ্রহতারকার সুরেলা আবর্তে, প্রাণীশরীরে পেশি ও স্নায়ুর অসামান্য সজ্জায় এবং আত্মার মতো এক গভীর অবর্ণনীয় বস্তু রচনায় তিনি খুঁজে পেতেন সেই ঈশ্বরকে। ঈশ্বরের প্রতি প্রায় এক ঈর্ষাবোধই ছিল লিওনার্দোর। কেন না তিনি যতই ভাল শিল্পী ও স্থপতি হোন, ঈশ্বর হতে পারবেন না। তাকে তিনি ডাকতেন *"primo motore: l'inventeur"* বা "আদি শক্তি: উদ্ভাবক" বলে।

"হে আপ্লুতকারী নিয়ম! হে ক্ষমতাময় ক্রিয়াশীলতা। তোমার প্রকৃতিকে বুঝবে কে? কোন ভাষায় প্রকাশ করব এই বিস্ময়কে? কেউ নয়, কিছু নয়। এখানেই মানুষের কথা ঈশ্বরের দিকে ঘুরে যায়।"— অক্ষিগোলক সম্বন্ধে তিনি লেখেন। যে-কোনও জীবিত বস্তুর প্রতি তাঁর গভীর শ্রদ্ধাই আসলে ঈশ্বর প্রীতির নামান্তর। চিত্রকলাকে তিনি 'অভিজ্ঞতার কন্যা ও প্রকৃতির পৌত্রী' এবং 'ঈশ্বরের মাতা' বলেন। সবকিছুকে একসূত্রে গাঁথার ইচ্ছাটাও আসে সেখান থেকেই। সংগীতকে চিত্রকলার 'জ্যেষ্ঠা ভগিনী', অগ্নিকে ধাতুর 'মাতৃ'স্বরূপা, সত্যকে সময়ের 'কন্যা'— এইসব পারিবারিক অভিধা ব্যবহারের মধ্যে তাঁর পরিবার-বন্ধনের প্রতি গভীর আকুতি টের পাওয়া যায়। হয়তো নিজের পরিবারকে খুঁজতে খুঁজতে কোনও মানুষ গোটা প্রকৃতিকেই আত্মজন করে নিয়েছেন। নিজেকে শিল্পের মাধ্যমে এমন এক পারিবারিক সূত্রে গেঁথেছেন, যে ফ্যামিলি ট্রি বা বংশবৃক্ষের একেবারে শুরুতে

আছেন ঈশ্বর। মানবসমাজ, ইহজগৎ— কারওর তোয়াক্কা না করে, সোজা 'স্রষ্টার' সঙ্গেই আত্মীয়তা সূত্রে বদ্ধ হয়েছেন।

তাঁর ছবিতে তাই দৈব চরিত্রগুলির মাথা থেকে জ্যোতির্বলয় উধাও হয়। সোনার জল, নীল অ্যাজুরের কাজ চলে যায়। যাবতীয় অলংকরণহীনভাবে চরিত্রগুলি আসে মানবমূর্তি ধরে।

তিনি বেশ কয়েকটি কুমারী মাতা এঁকেছেন: তাঁর 'সুসমাচার' *(Annonciation)*, 'এপিফেনি', 'মা ও শিশু' *(Vierges a l'Enfant)*— বিখ্যাত বেশ কিছু ছবিই কুমারী মাতার। কিন্তু তিনি কখনও পরিণতবয়স্ক যিশুকে আঁকেননি। ১৪৯৫-তে সাময়িক রাজনৈতিক স্থায়িত্বের সময়ে লুদোভিচ ল্য মোর তাঁকে যিশুর শেষ নৈশভোজের একটি ছবি আঁকতে বরাত দেন। ছবিটিতে তাঁর নানা চিত্রশৈলীবিষয়ক তত্ত্বের নির্যাস তিনি রাখতে পারবেন— একই সাথে গভীরভাবে প্রকাশ করতে পারবেন তাঁর ধর্মীয় বোধকে।

মিলানের সান্তা মারিয়া দেল গ্রাৎসিকে অলংকৃত কবে এখনও রয়েছে সেই নৈশভোজ বা 'লাস্ট সাপার' *(La Cene)* চিত্র। এই একটিই মাত্র লিওনার্দোর ছবি, যাকে স্বস্থানে, 'ইন সিটু' আমরা দেখতে পাই। কনভেন্টের আরকাইভগুলি প্রায় সবই বিনষ্ট। তবু আমরা জানি যে লুদোভিচের প্রসাদ লাভ করেছিল এই দোমিনিকান মনাস্টেরি বা মঠটি। সেখানে নিয়মিত আসতেন তিনি। তাঁর স্ত্রী বেয়াত্রিচের সাথে তিনি নিজেও মৃত্যোপরান্তে ওই গির্জাতেই অন্তিমশয়নে শায়িত হতে ইচ্ছাপ্রকাশ করেছিলেন। তাঁরই ইচ্ছায় গির্জার কিছু অংশ, যা গুইনিকোর্তে সোনারি ১৪৬৫-তে নির্মাণ করেন, পরে ভেঙে ফেলে আবার ব্রামান্তে তাকে পুনর্নির্মাণ ও পরিবর্ধন করেন। ১৪৯৫ নাগাদ সেই কাজ চলেছিল— আরও দু' বছর ধরে সেই কাজ চলতে থাকে।

পাশাপাশি, যে সংলগ্ন কনভেন্টটি, সেটি ল্য মোর অলংকৃত করবার চেষ্টা করেন। মন্তোরফানো নামে এক স্থানীয় শিল্পীকে একটি ক্রুশবিদ্ধ যিশুর চিত্র রচনার দায়িত্ব তিনি অর্পণ করেন। বিপরীত দিকের দেওয়ালের ৮.৮০ মিটার দীর্ঘ একটি অংশ তিনি দেন লিওনার্দোকে।[৫৫]

Cenacle বা *l'Ultima Cena*— অর্থাৎ 'লাস্ট সাপার' বা 'অন্তিম নৈশভোজ'— যিশু তাঁর শিষ্য তথা অ্যাপোস্টলদের সাথে যখন খাবার খাচ্ছেন এবং কম্যুনিয়ন প্রতিষ্ঠা করছেন— সচরাচর গির্জার ভোগমণ্ডপ বা খাবার জায়গায় ছবিটি দেখা যায়। সাধুদের ঐহিক টেবিলের বরাবর থাকে পবিত্র টেবিল। পার্থিবের সাথে মিলিত হয় চিরন্তন। যিশুর কথা অনুযায়ী, "আমি তোমাদেরই মধ্যে আছি।" এমন এক প্রতিফলন-প্রতিচ্ছবির খেলা তো দা ভিঞ্চির ভাল লাগবেই। গ্যেটে বলেন, লিওনার্দোর আঁকা থেকে মনে হয়, মঠের খাবার টেবিলটিকেই হুবহু ছবিতে তুলে এনেছিলেন তিনি। সেই টেবিলের আচ্ছাদনের ভাঁজগুলি, কাজকরা ডুরে পাড় ও পাড়ের ঝালর পর্যন্ত তিনি তাঁর ছবিতে আঁকেন। তাঁদের ব্যবহৃত প্লেট, গ্লাস প্রভৃতিও।[৫৬] লিওনার্দোর চেষ্টা ছিল, খাবার ঘরটির আয়তনকেই যেন একটা ব্যাপ্তি দেওয়া, ওই ছবিটির মধ্যে ঘরটির একটি হুবহু প্রতিরূপ রচনা করে— একটি কৃত্রিম ও প্রসারিত আয়তন রচনা করে। 'পারস্পেকটিভ' বা তুলনামূলক আয়তনের সমস্ত

আহৃত জ্ঞানের প্রয়োগ করেন তিনি। একটি ত্রিমাত্রিকতার বোধ সৃষ্টি করেন।[৫৭] সবচেয়ে প্রাজ্ঞ এক কম্পোজিশন তৈরি হয়— শিল্পের ইতিহাসের সবচেয়ে সম্পূর্ণ চিত্রটি তৈরি হয়ে ওঠে। তাঁর এ ছবির জন্য করা প্রাথমিক খসড়াগুলি যে ছিল জ্যামিতির অধ্যয়নের খাতায় এটাও যথেষ্ট বিশিষ্ট এক ঘটনা। একটি বৃত্ত থেকে কীভাবে অষ্টভুজ তৈরি হয়,[৫৮] সেই চিত্রের পাশেই খসড়ায় দেখানো আছে ছাত ও মেঝে দিয়ে সীমিত এক বৃত্তে তার এই আয়তক্ষেত্রাকার ছবিটির নক্‌শা।[৫৯] এই বৃত্তের কেন্দ্রটিতেই স্থাপিত ছবির সমান্তরাল রেখাগুলির মিলনবিন্দু বা পয়েন্ট অফ কনভার্জেন্স। ঠিক তার উপরেই যিশুর মাথা। অর্থাৎ, যে দৈবশক্তির উপরে লিওনার্দোর শ্রদ্ধা অর্পিত তা ইউক্লিদীয় জ্যামিতি। রুল এবং কম্পাস তাঁর পূজার অর্ঘ্য।

যদিও সামনে রুটি ও মদ রাখা, তবু এটি ইউক্যারিস্টের যিশুর চিত্র নয়। এটি সেই দৃশ্য যেখানে শিষ্যদের তিনি জানান, তাদের মধ্যে একজন তাঁর প্রতি বিশ্বাসঘাতকতা করেছে।

বারো শিষ্যকে নিয়ে তিনি সন্ধ্যায় টেবিলে বসলেন। খেতে খেতে তিনি বললেন, 'সত্যই, আমি তোমাদের বলছি, তোমাদের মধ্যে একজন আমাকে ধরিয়ে দেবে।' সকলেই দুঃখে আপ্লুত হয়ে একে একে প্রশ্ন করেন— 'সে কি আমি, গুরুদেব?' তিনি উত্তর দেন: 'এই পাত্রে যে আমার সাথে হাত ডুবিয়েছে, সেই আমাকে ধরিয়ে দেবে।' সন্ত মাথিউর এভাঞ্জিলের এই বর্ণনা আমরা পড়েছি।

লিওনার্দোর নিজের মতে, এই ছবিটি একটি 'নীরব কবিতা'। ঠিক যেন লিখিত বাইবেলের কাহিনিটিকে চলচ্চিত্রায়ণ করছেন— এমনইভাবে প্রতিটি 'চরিত্র'কে বিবিধ ব্যক্তিত্বের আদলে ফেলেন তিনি। "যে পানরত সে মাথাটি বক্তার দিকে ঘুরিয়ে রেখেছে সদ্যই পানপাত্রটি নামিয়ে রাখার পর। অন্যজন, হাতের আঙুলগুলি জড়িয়ে রেখেছেন, এবং ভুরু কুঁচকে সঙ্গীর দিকে চেয়ে আছেন। সঙ্গীটি হাতদুটি খুলে তালু প্রদর্শন করে, ঘাড় গুঁজে রয়েছেন, বিস্ময়ে মুখ ঝুলে পড়েছে। অন্য দু'জনের একজন অন্যজনের কানে কানে কিছু বলছেন। যিনি কান এগিয়ে দিয়েছেন তাঁর হাতে ধরা একটি ছুরি এবং অন্য হাতে আধ কাটা একটি পাঁউরুটি।"[৬০] লিওনার্দোর নোটবইতে এইভাবেই পরিকল্পনা করেছেন শিল্পী।

এখানে কান ও মুখের গুরুত্ব লক্ষণীয়। যে 'ক্রিয়া'টি ঘটছে তা যেহেতু বাচনিক। অন্যদিকে হাত, হাতের আঙুল, সেই ক্রিয়ার প্রতিক্রিয়া ব্যক্ত করছে শুধু।

বিস্ময়, অবিশ্বাস, ভয়, রাগ, সন্দেহ— 'কোন শিষ্যটি বিশ্বাসঘাতক?' এই প্রশ্নের নিরিখে: ছবিতে এইসবই দ্রষ্টব্য। সংশয়ী (স্কেপটিক) টমাস নিঃসন্দেহে গুরুর এই কথাটি বিশ্বাস করেননি। ফিলিপ সম্ভাব্য পরিণাম ভেবে ঈষৎ ভীত, উঠে দাঁড়িয়েছেন। বার্থলেমি সিমোনের কাছে প্রশ্ন করছেন, নড়ে বসেছেন। সিমোন জানাচ্ছেন, তিনি কিছুই জানেন না। আত্মপ্রশ্ন করছেন এরা, বিচলিত হচ্ছেন— তাঁদের গুরুর প্রতি আনুগত্যবশতই, সারল্যবশতই। যেন যিশু একটি সমদ্বিবাহু ত্রিভুজের শীর্ষে— আর দুই বাহুতে শিষ্যদের এই অস্থিরতার দুটি তরঙ্গ বয়ে যাচ্ছে। শুধু জন, তথা সন্ত জাঁ— তাঁর চোখদুটি বুজে, মাথাটি ঝুঁকিয়ে, যিশুর পাশে বসে, যেন বুঝতে পারছেন যে ঈশ্বরপুত্র তাঁর নিয়তির দিকে এগিয়ে চলেছেন।

লিওনার্দো এই শিষ্যবর্গকে তিনজন করে চারটি দলে ভাগ করেছেন। একজন মাত্র এই দলগুলিতে যোগ দিচ্ছেন বা যোগ দেবার ভান করছেন— গম্ভীর জুদাস— জনের ছায়ায় বসে। তাঁর হাত প্রায় যিশুর হাত ছুঁয়েছে। 'পাত্রে হাত ডুবোনোর' আগের মুহূর্ত এটি। ওই ক্রিয়াটি ঘটে গেলেই সকলে জেনে যাবেন কে বিশ্বাসঘাতক।

কোয়াত্রোচেন্তো বা চতুর্দশ শতকে, যখনই জুদাসকে আঁকা হত, মাথার দৈবী বলয় বা হেলো বাদ দিয়ে তাঁকে বিশ্বাসঘাতক বলে চিহ্নিত করা হত। একটু তফাতে রাখা হত তাঁকে, টেবিলের অপর প্রান্তে এবং পিঠের দিকটা ফেরানো থাকত। (যেমন সিনিওরেল্লি, ঘিরলন্দাইয়ো, আন্দ্রেয়া দেল কাস্তাইনো[৬১]) লিওনার্দো আবার নিয়ম ভাঙলেন। এইসব বহিরঙ্গীন বৈশিষ্ট্য দিয়ে জুদাসকে চিহ্নিত না করে তিনি ব্যবহার করলেন ছায়া, অভিব্যক্তি, অ্যাটিচ্যুড। জুদাসের কুঁকড়ে যাওয়া ভাব, বুকের কাছে ত্রিশ দিনার ভরা থলিটি চেপে ধরা। তা দিয়েই বিশ্বাসঘাতককে খুঁজে নেওয়া যাচ্ছে। পরবর্তী সময়ে, জুদাস ও খ্রিস্টকে দূরে দূরে দেখানোর প্রথা যে উঠে যায়— সেটা লিওনার্দোর এই সফল পরীক্ষণেরই ফল।

লিওনার্দো তাঁর নোটবইগুলোর পাতায় বারবার ঈর্ষা, হিংসা, দ্বেষ, মিথ্যার ভয়াবহতা বর্ণনা করেছেন। বলেছেন মানুষের মুখের বাক্য যে ক্ষতিসাধন করতে পারে, যেভাবে হনন করতে পারে, তা বিষ বা তিরের চেয়ে কম নয়। বলেন, "কারও দয়া ও দানের স্মৃতি আমাদের বিশ্বাসঘাতকতার চাইতে দুর্বল।" 'ছোট কারণ থেকে বিরাট ধ্বংসের' কথাও তিনি বলেন। বলেন, "পবিত্রতার প্রতীক এরমিনও শেষমেশ অপবিত্র মৃত্যুবরণ করে"।[৬২]

লিওনার্দোর পিছু ছাড়েনি বিশ্বাসঘাতের চিন্তা। হয়তো সালতারেল্লি-কাণ্ডের ফল। হয়তো বা আরও আগে, কুমারী মায়ের প্রতি পিতার আঘাতের অন্যায়বোধ। পরবর্তী নানা অধ্যায়ে সমবৃত্তির কারও কারওর দ্বারা মানসিকভাবে বিপর্যস্ত হয়েছেন। লুদোভিচ ল্য মোরকে লিখিত এক চিঠিতে তিনি অভিযোগ জানান কোনও অনামা বিশ্বাসঘাতকের নামে। "আমার কাছে যা পাবে ভেবেছিল, তা না পেয়ে জনৈক ব্যক্তি আমার বন্ধুদের কান ভারী করেছে এবং তাদের সহায়তা না পেয়ে শেষ অবধি আমার পৃষ্ঠপোষকদের থেকে আমাকে দূরে সরিয়ে দেবার চেষ্টা করছে। আমি মহামান্য রাজন্যকে এজন্যই অবহিত করছি যাতে তিনি যদি কখনও আমার সম্বন্ধে কোনও মন্দভাষণ শোনেন, তাতে যেন কর্ণপাত না করেন।"[৬৩]

দুঃখের বিষয় এই দুষ্কর্মা ব্যক্তিটি কে, জানা যায়নি। পরে এক জায়গায় এই ব্যক্তি সম্বন্ধে ল্য মোরকে তিনি লেখেন— "যতরকম মন্দ আছে সব একত্র করলেও এই কুৎসিত আত্মাটির সমান হবে না। আমি আপনাকে এর সম্বন্ধে যতই বলি যথেষ্ট হবে না..."[৬৪] পৃষ্ঠাটির শেষটা নেই।

নিজের এপিটাফের জন্য লিওনার্দো বেছেছিলেন এই শব্দদ্বয় 'নিন্দিত পবিত্রতা'। যেন খ্রিস্টকে জুদাসের বিশ্বাসঘাতের শিকার দেখাতে তিনি নিজের প্রিয়তম একটি বিষয়ই বেছে নিলেন— পবিত্রতা, যাকে বারবার হতে হয় অন্যায়ের মুখোমুখি।

সক্রেতিসের বিপ্রতীপে লিওনার্দো বোধহয় মানবমাত্রকেই মূলগতভাবে শুভ ভাবতেন না। কিছু কিছু মানুষকে তিনি এতটাই ঘৃণা করতেন যেন তাদের যে মানবদেহ ধারণ করার

অধিকার আছে কিনা এই নিয়েই সংশয় ছিল তাঁর। হাড়-মাংসপেশি-শারীরিক যন্ত্রপাতির বিবরণ দিতে গিয়ে তিনি লেখেন "স্থূল, অনৈতিক, নির্বুদ্ধি মানুষদের এমন সুন্দর অঙ্গপ্রত্যঙ্গ ও যন্ত্রপাতি পাবার কোনও যোগ্যতা নেই।"[৬৫] "কোনও কোনও ব্যক্তিকে বলা চলে খাদ্যবস্তুর নর্দমা, ধূম-দুর্গন্ধ-ময়লার উৎপাদক ও শৌচাগারের জোগানদার। কারণ পৃথিবীর আর কোনও কাজেই এরা আসে না। তাদের আর কিছুই পৃথিবীতে থাকে না— খানিক বিষ্ঠা ছাড়া।"[৬৬]

"আর এমন মানুষ পৃথিবীর অধিকাংশই। আমাদের মূর্খ ও উন্মাদ প্রজাতির এরাই মুখ্য অংশ।"[৬৭] "যেসব প্রাণীরা নিজেদের মধ্যে মারামারি করে, মৃত্যুর দিকে অপরকে নিয়ে চলে ও নিজেও ধাবিত হয় তার দুষ্টতার কোনও সীমা নেই। হে পৃথিবী। তুমি কেন তোমার বিপুল খাদ ও গভীর গুহার মধ্যে এইসব প্রাণীকে লুকিয়ে ফেল না, যাতে আকাশের নীচে এমন নিষ্ঠুর ও কুৎসিত দৈত্য না মাথা তুলতে পারে"[৬৮]— এই ধাঁধাটি তিনি রচনা করেন 'মানুষ' নামক প্রাণীর বর্ণনা দিতে।

যিশুর জ্যামিতিক বিশুদ্ধতা (ত্রিভুজাকৃতিতে তাঁর মূর্তি রচনা যেন বিশুদ্ধতারই প্রতীক) যেন বৈপরীত্যে রাখে জুদাসকে— সাধারণ মানুষের প্রতীক যে। অন্য শুদ্ধাত্মা শিষ্যরা এই পাপীর সামনে বিস্ময়াহত ও বিভ্রান্ত। (হয়তো প্রিয় শিষ্য জন ছাড়া)। "তিনি পৃথিবীতে ছিলেন— অথচ পৃথিবী তাঁকে চিনল না।" সন্ত জন বলেছেন। আর লিওনার্দো বলেছেন— "যদি কোনও শুদ্ধ, পবিত্র, ভালর সন্ধান পাও, তাকে দূরে ঠেলে দিয়ো না— তাকে শ্রদ্ধা করো। তাকে তোমার পাপগুলির থেকে রক্ষা করো— সে যেন তোমার থেকে দূরে কোনও গুহায় আশ্রয় না নেয়।"[৬৯]

১৪৯৫ নাগাদ লিওনার্দো 'শেষ নৈশভোজ' *(la Cene)* শুরু করেন। ভাসারি বলেন যে তিনি অত্যন্ত ধীরগতিতে কাজটি করেছিলেন। যিশুর মাথাটি নাকি তিনি শেষই করেননি। কিন্তু বস্তুত, ছবিটি দু'-তিন বছরের মধ্যেই শেষ হয়েছিল (লুচা পাচিওলির সাক্ষ্যে বিশ্বাস করলে)। যদিও ইতিমধ্যে লিওনার্দো ক্রমাগত অন্যান্য নানা টুকিটাকি কাজ করে চলেছেন।

সান্তা মারিয়া দেল গ্রাৎসিয়ের দেওয়ালে যেহেতু তিনি কাজটি করছেন, নিজের কর্মশালার গোপনীয়তায় নয়, সেহেতু সমস্ত মানুষের চোখের সামনেই ঘটে চলেছে তাঁর কর্মপ্রক্রিয়া। অনেক অভিজাত ব্যক্তি, অনেক বিখ্যাত লোক সমধিক বিখ্যাত লিওনার্দোর কাজ দেখতে এসেছিলেন। এঁরা তাঁদের মূল্যবান মতামত লিপিবদ্ধ করে গেছেন। তাই তাঁর কাজের ধারা সম্বন্ধে অনেককিছুই জানতে পারি আমরা। যেমন জিওভান্নি বাত্তিস্তা জিরালদির লেখা বা মাত্তেও বন্দেল্লো— কথাকার এবং কনভেন্টের পুরোহিতের ভাইপো, এঁদের মধ্যে একজন।

তাঁর এক ইতিহাসে (লুক, ১৫৫৪) বন্দেল্লো বলেন, তাঁর কৈশোরে তিনি ভোরবেলাতে ভোজনগৃহে লিওনার্দোকে আসতে দেখেছিলেন। "সূর্যোদয়ের সময়ে তিনি নিজের ভারার উপরে উঠলেন। (মেঝে থেকে দু' মিটার উপরে ছিল ওই নৈশভোজের ছবিটি) সারাদিন তুলি হাতে কাজ করে গেলেন— সূর্যাস্তের আগে অবধি অক্লান্তভাবে।

নাওয়া-খাওয়া-ক্ষুধাতৃষ্ণা ভুলে সারাদিন কাজ করবার পরে আবার হয়তো দু'-চারদিন তুলি স্পর্শ করলেন না— শুধু প্রতিদিন ঘণ্টার পর ঘণ্টা ছবিটিকে খুঁটিয়ে খুঁটিয়ে নিরীক্ষণ করলেন একা একা দাঁড়িয়ে। দু' হাত বুকের কাছে ভাঁজ করে। আমি তাঁকে দেখেছি কোনও স্বপ্নাদিষ্টের মতো— দুপুরের চড়া রোদে মাথার উপরে সূর্য নিয়ে কোর্তে ভেক্কিয়াতে তাঁর অশ্বের কাজ ছেড়ে সান্তা মারিয়া দেল গ্রাৎসিয়েতে আসতে— মাথায় ছাতা বা আবরণ ছাড়াই এবং ভারার উপরে উঠে তুলি হাতে দু'-তিনটি পোঁচ দিয়ে আবার নেমে চলে যেতে।"

দুপুর-রোদে নেমে তিনি আবার কোথায় যেতেন? হয়তো সেই অশ্বারোহীমূর্তির কাজেই ফিরতেন (যে কাজের আশা তিনি ছাড়েননি)— হয়তো যেতেন কোনও নতুন যন্ত্রের আবিষ্কারের অর্ধসমাপ্ত কাজে ব্যস্ত তাঁর দলের ছাত্রদের কাছে? হয়তো বা ইতিমধ্যেই মোরের তৎকালীন রক্ষিতা লুক্রেৎসিয়া ক্রিভেল্লির প্রতিকৃতি ধরেছেন,[৭০] সে-কাজেই যেতেন? অথবা কোনও শোভাযাত্রার জন্য রথের নকশা করতে?[৭১]

বালদাস্সারে তাক্কোনে নামক ডিউকের সভাকবির লেখা 'দানায়ে' নাটকটির অভিনয়ের মঞ্চসজ্জা তিনি করেছিলেন। ১৪৯৬-এর ৩১ জানুয়ারি অভিনয়টি হয়— কাইয়াৎসোর কাউন্ট গালেয়াৎসো দে সানসেভেরিনোর ভাইয়ের প্রাসাদে। কিছু বিবরণ থেকে জানা যায়, এক দৃষ্টিবিভ্রমকারী অতি আধুনিক রূপসজ্জা ও মঞ্চসজ্জা হয়েছিল— পরবর্তীকালের ভিচেন্সের "তেয়াত্রো অলিম্পিকো দে পাল্লাদিও"-র পূর্বসূরি তা। এই সজ্জায় অনেকটা 'স্বর্গীয় উৎসব'-এর মতো চলমান আকাশ প্রকল্পিত হল— একটি সিলিন্ডার আকৃতির যন্ত্র দিয়ে একজন অভিনেতা মঞ্চে উঠে এলেন এবং তাঁর চারপাশে রচিত হল এক অগ্নিবলয়— আলোকবৃত্ত।[৭২]

সেসিলিয়া গাল্লেরানি ১৪৯৮ নাগাদ একটি সুন্দর প্রাসাদ নির্মাণ করান— সম্ভবত সেটিও লিওনার্দোর দ্বারা অলংকৃত। এই সময়ে হয়তো কারও ভিলার নকশাও তিনি করে দেন। খাতায় নানা নোট ও স্কেচ থেকে এগুলো আন্দাজ করা যাচ্ছে।[৭৩]

ডাচেস বেয়াত্রিচের জন্যও তিনি বাগানের একটি কাঠের ছাউনি বানান— যা ইচ্ছেমতো খুলে ফেলা যায়— লতাগুল্মের এক গোলকধাঁধার মাঝখানটিতে বসানো হয় এটি।[৭৪] ডাচেসের জন্য দুর্গের রানিমহলের কয়েকটি ঘরও তিনি সাজান। এই সময়ে, লুদোভিচের সেক্রেটারির নোটে, ৮ জুন ১৪৯৬, দেখা যাচ্ছে "লিওনার্দো ওই ঘরগুলিতে কাজ করাকালীন একটি কেলেঙ্কারি করেন ও অতঃপর বিদায় নেন।" তাঁর বদলে তখন পেরুজিনোকে কাজ করতে ডাকা হয়— যদিও পেরুজিনো রাজি হন না। হয়তো এর পেছনে ডিউকের কপর্দকহীনতা দায়ী— সময়মতো টাকাকড়ি না পাওয়ার জন্যই শিল্পীদের মতো 'জোগানদার'-রা অখুশি হয়েছিলেন— কারণ প্রাপ্য মেটাবার ব্যাপারে এরাই ছিলেন পাওনাদারদের মধ্যে সবার শেষে— ঠিক যেমন ঊনবিংশ শতকের দর্জিরা।

বারবারই দেখা যায় লিওনার্দো তাঁর প্রাপ্যের জন্য তদ্বির করছেন। "আমি দুঃখিত কিন্তু জানাতে বাধ্য হচ্ছি যে আমার পক্ষে মহামান্য রাজন্যের আদেশ শিরোধার্য করা সম্ভব নয়— আমি নিতান্ত অভাবে আছি।" অথবা, "দুঃখিত যে আমাকে প্রয়োজনে ও অভাবেই এই কাজ

করতে বিরত থাকতে হচ্ছে...” “দুঃখিত আমি, যে নানা ছোটখাট কাজে আমাকে ব্যস্ত থাকতে হচ্ছে এবং মহামান্য রাজন্যের দেওয়া কর্তব্যটি আমি চালাতে পারছি না— তথাপি আশা করছি যে মহামান্য রাজন্য আমার কর্মে এ যাবৎ তৃপ্ত হয়েছেন ও যদি মহামান্য রাজন্য ভেবে থাকেন যে আমি অর্থবান ব্যক্তি, তিনি ভুল করবেন, কারণ আমার ঘরে ৫৬ মাস ধরে ৬টি ব্যক্তি থাকে ও খায় এবং এ সময়ে মাত্র ৫০ দুকাত আমি প্রাপ্ত হয়েছি।”[৭৫]

এমন সব চিঠির খসড়া আমরা পাচ্ছি। আর একটি এমনই অনুনয়, ল্য মোরকে নিবেদিত— পাচ্ছি দু' টুকরো অবস্থায়। একটি টুকরোতে লম্বা বরাবর পড়া যাচ্ছে অশ্বমূর্তি, চিরন্তন অভিনব, 'নিজের শিল্পশৈলীতে বদল' ও ডাচেসের কামরার অলংকরণের টুকরো উল্লেখ।[৭৬]

এই সময়েই প্রায়, কাতেরিনার মৃত্যু ঘটে এবং সেই অজ্ঞাতপবিচয় শত্রু তাঁর জীবনকে দুর্বিষহ করে তোলে। অর্থাৎ শিল্পীর দুর্দশার অবস্থাটা সহজেই অনুমেয়।

গুয়ালতিয়েরি নামে দুর্গের অর্থভাণ্ডারের অধীক্ষক শেষমেশ রাজাদেশে লিওনার্দোর প্রাপ্য বুঝিয়ে দিয়েছিলেন কিনা জানা যায় না। এটাও জানা নেই যে যতটা লিওনার্দো দাবি করেছেন ঠিক ততটাই অর্থাভাব তাঁর ছিল কিনা। কারণ রাজকোষ ছাড়াও আরও নানাদিক থেকে অর্থাগম নিশ্চয় হত তাঁর। ব্রামান্তে বা বেল্লিনচিওনির চাইতে তিনি অর্থ নিয়ে অনুযোগ অভিযোগও করতেন কম। (মুন্‌ৎজ্ বলেন, রনেশাঁসের সময়ে শিল্পী ও মানবতাবাদীদের ক্রন্দনের কথা কে না জানে?) অন্যত্র বন্দেল্লো লিখেছেন যে অন্তিম নৈশভোজের ছবিটি আঁকবার জন্য লিওনার্দো বছরে ২০০০ দুকাত পেতেন— তা ছাড়াও ল্য মোরের নানা অনুদান ও উপহার তো ছিলই।

লিওনার্দোর লেখা থেকে জানি, তিনি ডিউকের একটি অনুষ্ঠানে যেতে পারেননি, কারণ সেসময়ে কিছু খুচরো কাজ নিয়ে ব্যস্ত ছিলেন (আলকুনি পিক্কোলি)— এবং ডিউকের কাজে ফিরে যাবার জন্য তাঁর 'ভালমতো আয়' দরকার।

হয়তো এই খুচরো কাজগুলির মধ্যে পিয়াসেনজা ক্যাথিড্রালের ব্রোঞ্জের দরজাটি ছিল— অথবা সান ফ্রান্সেস্কো দে ব্রেশচিয়ার গির্জার মুখ্য পূজাপীঠের জন্য করা কোনও ছবি।[৭৭] তাঁর সুচ বানাবার যন্ত্র বা তাঁতযন্ত্রের নকশার বিক্রিবাটার কাজও হতে পারে।[৭৮] হয়তো বা উড়ানের যন্ত্রটিই। বিজ্ঞান ও প্রযুক্তি বিষয়ে তাঁর চর্চাও বিন্দুমাত্র সময়ের জন্য থেমে থাকেনি এসময়ে।

১৪৯৬-এর দ্বিতীয় জানুয়ারি তিনি লিখছেন— 'আগামীকাল সকালে বেল্ট বানাব এবং চেষ্টা করব একবার।'[৭৯] কীসের চেষ্টা, উড়বার?

ফ্লোরেন্সের দিনগুলি থেকে তিনি উড়বার কল্পনায় মগ্ন। 'অফিসে' রাখা একটি নকশা থেকে দেখি তাঁর প্রথম উড়বার যন্ত্র তৈরির খসড়া— যখন 'ম্যাজাইদের অনুরাগ প্রদর্শনের' কাজ চলছে। আমরা এও দেখেছি, কত যত্ন নিয়ে 'সুসমাচার' চিত্রে দেবদূতটির ডানা এঁকেছিলেন তিনি। ১৪৮২ থেকে মিলানে তাঁর খসড়াগুলি আরও পরিণত হয়ে উঠতে থাকে— ১৪৯০ থেকে তিনি পাখিদের ডানার স্টাডি করতে থাকেন অতি মনোযোগে। বাতাসের 'শক্তি' থেকে উড়বার সম্ভাবনা নিয়ে ভাবতে থাকেন। তৈরি হয় নানা উড়ানযন্ত্রের

নকশা। "অঙ্কের নিয়মেই পক্ষী নামক যন্ত্রটির ওড়া সম্ভব হয়— তাই মানুষ যদি পক্ষীকে অনুসরণ করে ও হুবহু তার গতিভঙ্গিকে অনুকরণ করে, সেও উড়তে পারবে।"[৮০] ১৪৯৫-১৪৯৬ সালে মনে হয় পরখ করে দেখবার সময় এসেছে যন্ত্রটিকে। কোর্তে ভেক্কিয়ার ছাত থেকেই (যেখানে তাঁর কর্মশালা) তাঁর যন্ত্রের প্রথম পরীক্ষা সম্পন্ন হবে। যদিও তা গম্বুজের পেছনে— গম্বুজের 'তিবুরিও'-তে কর্মরত শ্রমিকেরা যেন না দেখতে পায়— অর্থাৎ, তিনি চাইতেন ব্যাপারটা গোপন থাকুক।[৮১]

কয়েক বছর পরে, ১৫০৫ নাগাদ তিনি সেই কথাটি লেখেন: ফ্রয়েডীয় বিশ্লেষণের বিষয়ীভূত সেই শৈশবস্মৃতি। কেন পাখির উড়ান তাঁর আজন্মের আগ্রহের বিষয় সেটা বলতেই এর অবতারণা: "যখন দোলনায় ছিলাম, এক চিল এসে আমার মুখের উপর তার লেজের ঝাপট দিয়ে মুখ খুলে দেয়..."

বাস্তবে, মানুষকে পাখনা জোগানোর স্বপ্ন অতি আদি যুগ থেকে মানুষ দেখে আসছে। ফ্লোরেন্সের কিছু ভাস্কর্যে ডানাওয়ালা ইকার-এর কাহিনি চিত্রিত হয়েছিল জিওত্তো বা আন্দ্রেয়া পিসানোর হাতে। মধ্যযুগীয় প্রযুক্তিবিদরাও বারবার চেষ্টা করেছেন এই যন্ত্র তৈরির— আরবে, খ্রিস্টীয় জগতে। ত্রয়োদশ শতকে ইংরেজ দার্শনিক রজার বেকন তাঁর 'এপিস্টোলা দে সেক্রেতিস ওপেরিবাস' গ্রন্থে বলেছিলেন নানা ভবিষ্যদ্বাণীসুলভ 'দ্রুতগামী রথ' ও বিশাল নৌকার কথা। তার সঙ্গেই "যার মধ্যে একজন মানুষ বসে মোটরযোগে কৃত্রিম ডানা সঞ্চালন করতে পারে, যাতে যন্ত্রটি পাখির মতো ওড়ে" এমন 'উড়ন্ত যন্ত্র'টির কথা বলেন তিনি এবং বলেন, 'অতীত যুগে' (অ্যান্টিকুইটি) এই যন্ত্রগুলি নিশ্চয় ছিল এবং তার সবগুলিই বর্তমানে পুনরাবিষ্কৃত হলেও, উড়ানযন্ত্রটি আমি দেখিনি এবং এমন কাউকে চিনি না যে দেখেছে— তবে আমি এমন এক বিশেষজ্ঞকে জানি যিনি এটি নির্মাণে সক্ষম হবেন।"

এই ইংরেজ দার্শনিকের লেখা সম্বন্ধে হয়তো লিওনার্দো অবহিত ছিলেন। এঁকে 'রুজিয়েরি বাকো' বলে অভিহিত করেন তিনি।[৮২] এ ছাড়াও ইতালির জিওভান বাত্তিস্তা দান্তি দে পেরুজ একটি উড়ান যন্ত্র বানান, যেটি ১৫০৩ সালে একটি গির্জার ছাতে সবেগে পতিত হয়। পূর্বে আবিষ্কৃত এমন বেশ কিছু যন্ত্রের খবর হয়তো রাখতেন দা ভিঞ্চি। মধ্যযুগীয় প্রযুক্তিবিদ ভিয়ার্দ দে আনকুর্ত-এর তৈরি একটি 'কৃত্রিম পক্ষী'-র নকশা আমরা পাই। ব্রিটিশ মিউজিয়ামে পাই প্রায় লিওনার্দোর নকশার মতো আর একটি প্যারাশুটের নকশা, আনকুর্তের করা। এগুলি সব বিফল যন্ত্র— ডানাগুলি মানুষের ওজন বইতে সক্ষম ছিল না।[৮৩] খেলনা আকৃতিতে, ছোট মাপে এই যান্ত্রিক পক্ষী অবশ্য ভালই কাজ করত। মানুষ যদি এই যন্ত্র ব্যবহার করত, মাটিতে পড়ে হাড়গোড় ভাঙা ছিল অবশ্যম্ভাবী! লিওনার্দো অবশ্য একটি হেলিকপ্টারের নকশাও করেন ("যদি এই ইস্ক্রুপের আকৃতির যন্ত্রটি ভালভাবে তৈরি হয়— লিনেনের আচ্ছাদন, যার ফাঁকগুলি মাড় দিয়ে বন্ধ করা এবং তা যদি খুব দ্রুত ঘূর্ণমান হয়— তবে এটি আকাশে উড়বে ও অনেকটা উঁচুতে উঠবে।") তিনি খোলসা করে এও বলেন যে প্রথমবারের প্রচেষ্টাতে তিনি একটি কাগজের মডেল আকাশে উড়িয়ে দেখেছেন, সূক্ষ্ম ইস্পাতের স্ক্রু দিয়ে পাখাটি আটকানো অবস্থায় সেটিকে পেঁচিয়ে

ছেড়ে দিলে স্ক্রুটির প্যাঁচ খুলতে থাকার সাথে সাথেই তার পাখনা ঘুরতে থাকে।"[৮৪] কোর্তে ভেক্কিয়ার ছাত থেকে যেটি তিনি ছাড়বেন সেটিও 'বিশালাকৃতির, লম্বা' একটি মডেল যা তিনি উপরের ঘরে গোপনে তৈরি করেন।[৮৫]

হয়তো প্রাথমিক প্রচেষ্টাগুলি সফল হয়েছিল। বাতাসে উড়ে থাকবার উপযোগী হালকা ওজনের ছিল এইসব মডেল। এরপর তিনি একজন মানুষের ওজন বহনে সক্ষম হবে এমন মাপসই যন্ত্র তৈরির চেষ্টা করেন। যেমন, যে হেলিকপ্টারের কথা তিনি ভাবেন তাকে হতে হবে দশ মিটার ব্যাসের পাখাবিশিষ্ট। তাঁর নকশার 'প্লেন'টির ('অর্নিতোত্তোরো', তাঁর ভাষায়) ডানাও কুড়ি ব্রাক্কিয়া, অর্থাৎ আন্দাজ বারো মিটার হওয়া বাঞ্ছনীয়। সব মিলিয়ে মনুষ্যদেহ সমেত প্রায় একশো কিলোর এই ব্যাপারটিকে আকাশে ওড়াতে যে ইঞ্জিন চাই তা তিনি কোথায় পাবেন? অর্থাৎ, জিনিসটি ওড়াবার 'শক্তি' কোথা থেকে আসবে।

শরীরের অনুপাতে পাখার মাপ নিয়ে তিনি একটি গবেষণা করেন এই প্রশ্নের উত্তর দিতে। পেলিক্যানের মতো পাখির শরীরের তুলনায় ছোট পাখা, আর বাদুড়ের শরীরের চেয়ে অনেকটাই বড় পাখা— এসবের দৃষ্টান্ত সামনে রেখে ম্যানুস্ক্রিপ্ট বি-তে[৮৬] তিনি খাড়া করলেন এক তত্ত্ব— দৈর্ঘ্যের তত্ত্ব। একটি স্কেচে পাচ্ছি একজন মানুষকে তার বিশাল বাদুড়সদৃশ পাখাসহ। কতটা অবধি ওজন বওয়ার সক্ষমতা আছে কোন মাপের পাখার, তাই হিসেব করে বার করেন তিনি।

ধীরে ধীরে নানা ধরনের পাখা ডিজাইন করেন তিনি— দিক ঠিক করা যায়, উপরে ওঠা যায়, সামনের দিকে আনুভূমিকভাবে যাওয়া যায়।[৮৭] পাইন কাঠ থেকে শুরু করে মাড় দেওয়া টাফেটা কাপড় অব্দি নানা ধরনের উপাদানে তৈরি করেন পাখা। পালক ঢাকা কাপড় বা অ্যালামে ট্রিট করা চামড়া। হালকা, পোক্ত, নরম— নানা ধরনের উপাদান। যে পাইলট, সেই বা কীভাবে থাকবে— দণ্ডায়মান, না বসা অবস্থায়? চার হাত-পায়ের কী ধরনের ব্যবহারে প্লেনটি সামনে এগোবে? ফলে প্লেনের নানারকমের নকশা বেরোয় তাঁর হাত থেকে। বিচিত্র সব যন্ত্রপাতি অঙ্গ-প্রত্যঙ্গও ব্যবহৃত হয় তাতে।[৮৮]

বোধহয় এই উড়ানযন্ত্রের জন্যই সর্বাধিক সময় ব্যয় করেছিলেন লিওনার্দো। একটি স্বপ্নকে বাস্তবায়িত করবার জন্য এত নিষ্ঠা পরিশ্রম ও ধৈর্য কেউ দেখাননি।

পরীক্ষণের জন্য তিনি বেছে নেন একটি হ্রদের ওপর, যাতে পড়ে গেলেও আঘাত না লাগে। এবং জলে পড়লে ডুবে যাতে না যান তার জন্য একটি জলনিরোধক কাপড় লাগানো থাকবে যন্ত্রে।[৮৯]

অনেক ঐতিহাসিকের সন্দেহ, আদৌ কখনও কি চেষ্টা করে দেখেছিলেন দা ভিঞ্চি, ওড়বার? আমার মতে, তিনি চেষ্টা করে করেই শেষমেশ একটি এখনকার উইন্ডসার্ফিং-এর প্লেনের মতো বস্তু তৈরি করেছিলেন। মাদ্রিদের একটি নোট পৃষ্ঠায় এমন এক জিনিসের ছবি পাই।[৯০] দা ভিঞ্চির এক বন্ধুর পুত্র লিখেছিলেন *"Vincius tentavit et frustra"* (১৫০০, দে সুব্‌তিলিতাতে) অর্থাৎ, "দা ভিঞ্চি চেষ্টা করেছিলেন এবং বিফল হয়েছিলেন।"

নিজের ভবিষ্যদ্বাণীতে লিওনার্দো লিখেছিলেন— "কেউ কেউ তাদের উচ্চাকাঙ্ক্ষাবশত আকাশে উড়বার চেষ্টা করবে, কিন্তু তাদের অঙ্গ-প্রত্যঙ্গের ভার তাদের নীচে নামিয়ে

'বেথলেহেমের তারা' বা অরনিথোগাল। উইণ্ডসর রয়্যাল লাইব্রেরি (১২৪২৪)।

লুচা পাচিওলির প্রতিকৃতি, সম্ভবত জে বারবারিকৃত। মিউজিও নাৎসিয়োনালে দি কাপোদিমন্ত, নেপলস।

রাখবে।'"[১১] এ লেখা ১৫৫০ সালের আশেপাশে। তবে এর পরও ফ্লোরেন্সে ফিরে আবার তিনি তাঁর উড়ানযন্ত্রের প্রচেষ্টায় লেগে পড়েন।

১৪৯৬ সাল নাগাদ মিলানে আসেন দুই বিখ্যাত ব্যক্তিত্ব, যাঁদের সঙ্গে গভীর আদানপ্রদান ও সখ্যের সম্পর্ক গড়ে ওঠে দা ভিঞ্চির। একজন ফ্রান্সিস্কান সাধু লুচা পাচিওলি এবং অন্যজন তরুণ বালদাস্সার কাস্তিগ্লিওনে।

লুচা পাচিওলি লিওনার্দোর চেয়ে বছর কয়েকের বড়, জন্ম তস্কানির বোরজো সান সেপোলক্রোতে। তখন বছর পঞ্চাশেক বয়স। অঙ্কবিদ। ভেনিসে তাঁর 'সুমমা দে আরিত মাতিকা জেওমেত্রিয়া' গ্রন্থ প্রকাশ হয়। রোম ও ফ্লোরেন্সেও তিনি অধ্যয়ন করেছেন আলবের্তি ও পিয়েরো দেল্লা ফ্রান্সেস্কার কাছে। লুদোভিচ এঁকে পড়াতে ডাকেন মিলানে।

কাস্তিগ্লিওনে ছিলেন হবু কবি। মন্তুতে জন্ম। দুই ক্ষেত্রের দুই দিক্‌পাল। সহজ করে কঠিন বিষয় বোঝাতে পারতেন, খুব ভাল গ্রন্থ সম্পাদক ও সংকলক, দু'জনেই। ইউক্লিদ থেকে রেজিমন্তানাস পর্যন্ত অঙ্কের জ্ঞানভাণ্ডার পাচিওলি উন্মুক্ত করেন মিলানবাসীর কাছে। ভাসারি এর উল্লেখ করেন।[১২] কাস্তিগ্লিওনে 'ম্যানার্স'-এর উপর বই লেখেন, জ্ঞানকোষ, উদ্ধৃতিমালা সংকলিত করেন তাঁর 'কোর্তেজিয়ানো' বা 'সভাসদ' গ্রন্থে— অর্থ 'শ্রেষ্ঠ সভাসদ হবার উপায়'। সেসময়ের শ্রেষ্ঠ মনীষার কথোপকথন তাতে তুলে ধরা হয়— রাফায়েল, বেম্বো, প্রমুখ।

এই গ্রন্থে দা ভিঞ্চির নামও আছে। তবে দা ভিঞ্চির লেখায় কাস্তিগ্লিওনের উল্লেখ নেই, আছে পাচিওলির কথা। তাঁর বই থেকে পাতার পর পাতা অনুকরণ। (১১৯ সোলদি-তে কেনা তাঁর তিনটি বইয়ের মধ্যে বাইবেল ও ক্রনিকলের সাথে এটিও ছিল)।[১৩]

নেপলসের সংগ্রহশালায় জাকোপো দে বারবারির কৃত বলে প্রখ্যাত একটি প্রতিকৃতি আছে পাচিওলির, তাতে দেখি ইউক্লিদের ছবিসহ একটি শ্লেট, একটি জ্যামিতি বই, কলম দানি ও কালির দোয়াত, সবুজ টেবিল-ঢাকার উপরে।[১৪] ছাত্র মন্তেফেলত্রো ও নানা জ্যামিতিক আকারের সমাহারে পাচিওলিকে পাই ছবিটিতে।

লিওনার্দো বলেছিলেন— আমাকে অনুধাবন করবার জন্য গণিতজ্ঞ হতে হবে।[১৫] আসলে সংহতি, নিয়মানুবর্তিতা, যুক্তিশৃঙ্খলের কথাই বলতে চাওয়া এর মধ্যে। জ্যামিতির মধ্যে তিনি ব্যবহারিক উপযোগিতা খুঁজে পেতেন, কিন্তু বীজগণিতে অতটা দক্ষতা ছিল না তাঁর। এমনকী সহজ সহজ পাটিগণিতের অঙ্কও তিনি মাঝেমাঝে ভুল করতেন অনবধানবশত। নিজের লেখা খাতার হিসেব করতে গিয়ে ৫০ এর স্থলে ৪৮ গুনেছেন ("২৫টি ছোট খাতা, ২টি বড় খাতা, ১৬টি বিশাল খাতা, ৬টি বাঁধাই খাতা এবং ১টি সবুজ চামড়ার বাঁধানো খাতা: মোট ৪৮"))।[১৬]

১৪৯৬ সাল থেকে তাঁর খাতায় দীর্ঘ দীর্ঘ অঙ্কের নমুনা উঠতে থাকে— পাটিগণিত, বীজগণিত, সম্পাদ্য, উপপাদ্য। 'জ্যামিতির খেলা'[১৭]-র কথা বলেন তিনি।

এসবের পেছনে পাচিওলির হাত দেখতে পাই আমরা। কারণ উলটোদিকে, ওই গণিতজ্ঞকে তিনি দেখিয়েছিলেন নিজের অন্যান্য বিষয়ের উপরে কাজ— মেকানিকস,

শিল্পের সম্বন্ধে আলোচনা। সামঞ্জস্য বা হার্মোনির কথা, যা তিনি গোটা বিশ্বে খুঁজে পান।[৯৮]

অতঃপর দু'জনের সম্মিলিত কাজে তৈরি হয়ে ওঠে একটি বই, 'দে দিভিনা প্রোপোরসিওনে'— পাচিওলির লেখা এবং লিওনার্দোর অলংকরণে। ১৫০৯ সালে ভেনিসে এই গ্রন্থের প্রকাশ। ১৪৯৮-তে ডিউক লুদোভিচের সকাশে একটি হাতে লেখা কপি উপহার দেওয়া হয়— অন্যটি গালেয়াৎসো দে সানসেভেরিনোকে।[৯৯] মুখবন্ধে পাচিওলি বন্ধুর স্তুতি করে লেখেন: "শিল্পীদের মধ্যে সবচেয়ে সম্মানিত, আয়তন-অনুপাতে পণ্ডিত, পারস্পেকতিভিস্ত, স্থপতি ও সংগীতজ্ঞ, সর্বগুণান্বিত ফ্লোরেন্সীয় লিওনার্দো দা ভিঞ্চি"। যাঁর 'অসামান্য বাম হস্ত' বইটির জন্য প্লাতোর উল্লিখিত পাঁচটি স্বাভাবিক আকার এঁকেছিল। একবার ভরাট বা ঘন আকারে (সলিদি) আর একবার পরিসীমাটুকু (ভাকুই)। টেট্রাহেড্রন, হেক্সাহেড্রন, অকটাহেড্রন, দোদেকাহেড্রন, ইকোসাহেড্রন— এবং তাদের থেকে প্রতিপন্ন অন্য আকার মিলিয়ে গোটা ষাটেক ছবি।[১০০] ভাসারি ও ফরাসি ঐতিহাসিক তোরি বলেছেন, পাচিওলির গ্রন্থ চৌর্যদোষে দুষ্ট। তোরি বলেন, 'বিশাল গণিতজ্ঞ দা ভিঞ্চি' থেকে অনেক তত্ত্ব গ্রহণ করেন তিনি, ঋণ স্বীকার না করে। এটি ঈষৎ অতিকথন। নিজে তিনি নানা জ্যামিতিক চিত্র অঙ্কন যন্ত্র আবিষ্কার করেছিলেন বটে— ডিম্বাকৃতি বা ইলিপ্স এবং প্যারাবোলা অঙ্কনের জন্য বিবিধ কম্পাস বানিয়েছিলেন। তাদের নকশা আমরা পাই।[১০১] পারস্পরিক বিনিময়ের মাধ্যমেই দা ভিঞ্চি ও পাচিওলি আত্ম-উন্নতি সাধন করেন।

'লাস্ট সাপার' নৈশভোজের ছবিটির জন্য এইসব গণিতচর্চা ও ফলপ্রসূ আদানপ্রদান নিশ্চয়ই অনেকটাই সাহায্য করে। অন্যদিকে, সাহিত্যিকরা এ ছবিটি দেখে উদ্বুদ্ধ হয়েছিলেন তাঁর চরিত্র চিত্রণের ক্ষমতা দেখে। নাট্যকাব্যকার জিরালদি ১৫৫৪-তে বলেন "এই বিশাল শিল্পী প্রতিটি ব্যক্তিত্বকে নিয়ে অনেক চিন্তা করে তারপর ছবিতে স্থান দিতেন। একটি ব্যক্তিত্ব কেমন হবে— উদার না স্থূল। গম্ভীর না হাসিখুশি, শান্ত বা অস্থির.... সব প্রশ্ন বহুদিন ধরে ভেবে অতঃপর সেইসব স্থানে যেতেন যেখানে তেমন লোক আছে। তাদের লক্ষ করতেন, তাদের মুখ, চেহারা, ব্যবহার, অভ্যাস পর্যবেক্ষণ করতেন। সঙ্গে রাখা খাতায় স্কেচ করতেন সাথে সাথে। অনেক এমন ভ্রমণের পর যখন মনে হত যথেষ্ট মালমশলা পেয়ে গেছেন, তখনই একমাত্র তুলি হাতে তুলতেন।"

জিরালদি এসব জেনেছেন তাঁর পিতার কাছে— যিনি প্রায়শই ভিঞ্চির কাজ দেখতে যেতেন, সান্তা মারিয়া দেল্লে গ্রাৎসিয়েতে। দা ভিঞ্চি নিজেও, চলমান মানুষের দ্রুত স্কেচ করবার উপরে জোর দিতেন— "প্রতি শনিবার যাবে গণ-স্নানাগারে সেখানে নগ্ন মানুষ দেখতে পাবে।" ম্যানুসক্রিপ্ট এফ-এর মলাটে লেখেন তিনি। "ক্রিস্তোফানোদা কাস্তি আছে লা পিয়েতায়।" "তাব মাথাটি ভারি সুন্দর। জিওভন্নিনার মুখটি অসাধারণ— ও সান্তা কাতারিনার হাসপাতালে আছে।"[১০২] অস্থান কুস্থানে, পানশালায়, বেশ্যালয়ে তিনি যেতেন এই একই উদ্দেশ্যে— 'আগ্রহোদ্দীপক' চরিত্র ও চেহারার সন্ধানে (আদর্শ বেশ্যালয়েরও নকশা করেছিলেন তিনি— অনেক প্রবেশদ্বার, করিডোর, সিঁড়ি দিয়ে গোপনীয়তার চূড়ান্ত ব্যবস্থা রেখেছিলেন খদ্দেরের।[১০৩] কয়েক বছর পরে জনৈক শ্রী জাকোমো আলকেওর

'বাড়ির' মেয়েদের কাউকে দিয়ে লিদা চরিত্রটির মডেল বানাবেন ভেবেছেন।[১০৪]

ভাসারি জানান লিওনার্দো কোনও একটি ব্যক্তিকে সারাদিন অনুসরণ করে চলতেন তাঁর সম্পূর্ণ স্কেচ তৈরি করে উঠতে। শাস্তিকালে দণ্ডাজ্ঞাপ্রাপ্ত অপরাধীদের মুখচ্ছবি তিনি আঁকতেন, জানান বন্দেল্লো। বিশেষত অতি কুৎসিত, বিকলাঙ্গ ও অঙ্গহানি হওয়া মানবশরীরের স্কেচে ছিল তাঁর ঝোঁক। তিনি লিখেছেন "ডাক্তার গিউলিয়ানো দে মারিয়ার হস্তহীন এক সহকারী আছে।"[১০৫] দুঃখী মানুষের কার্টুন-চিত্র তিনি অতি দ্রুততায় এঁকে রেখেছেন প্রায়শই। গোয়ার আঁকার থেকে খুব দূরে নয় তাঁর স্থূলকায়া সাজুনি বৃদ্ধাদের ছবি।[১০৬] অষ্টাদশ-উনবিংশ শতকে এইসব ক্যারিকেচারের কদর হয় খুব। এধরনের সংগ্রহে অনেক ছাপাই ছবিতে রূপান্তরিত হয় স্কেচগুলি।

কেন লিওনার্দোর এই আগ্রহ কদাকারের প্রতি? অনেকে বলেন, তাঁর যে নিখুঁতের প্রতি আগ্রহ, তারই উলটোপিঠ এটি। ভিক্টর হুগো তার 'ক্রমওয়েল' এর মুখবন্ধে বলেন, এমনকী সৌন্দর্যেও ক্লান্তি এসে যেত লিওনার্দোর। কেউ বা বলেন, এ নিছক অবসরযাপন।

আমার মতে এ সেসময়ের রুচিপছন্দের ব্যাপার (ল্য মোর নাকি বহু অর্থব্যয়ে এক বেঁটে বামনকে আনিয়েছিলেন রাজসভায়, অ-সাধারণ চেহারার কোনও বস্তু বা প্রাণীর প্রতি আগ্রহ ছিল তাঁর)। অন্যদিকে, মনুষ্য আকৃতির স্টাডির জন্যই এটা জরুরি মনে হয়েছে তাঁর কাছে।

তিনি লেখেন— "ভাল শিল্পীকে দুটি জিনিস আঁকতে হবে— মানুষের চেহারা ও অভিব্যক্তি বা মানসিক অবস্থা।—এই দুটি জিনিস, মিলিয়েই তো মনুষ্য-আকার। প্রথমটা সোজা। দ্বিতীয়টা অসুবিধের— অনেক অভিব্যক্তি ও ভঙ্গি মিলেমিশে একটি আকার দিতে হবে। হয়তো মূকবধিরদের ইঙ্গিতগুলির থেকে শিখলে অভিব্যক্তি আঁকতে শেখা সোজা হবে।" কোনও মানসিক রোগীর মুখ থেকে ভয়ের চিত্র তুলে আনবেন তিনি— বা রাগ ও লোভের ছবি।[১০৭]

যিশুর শিষ্যেরাও, নিঃসন্দেহে, মিলানের পথের থেকে উঠে আসা কিছু মুখ। হয়তো বা এঁদেরই কেউ ক্রিস্তোফানো দা কাস্তি। অথবা, কাউন্ট জিওভান্নির মুখ হয়তো খ্রিস্টের মুখের জন্য তিনি ধার নিয়েছিলেন। (যেমন খ্রিস্টের হাত তিনি নিয়েছেন কোনও এক আলেস্সান্দ্রো দে পার্পের কাছ থেকে)।[১০৮] ভাসারি ও জিরালদির লেখায় পাই এই বিষয়ে একটি মনোগ্রাহী কাহিনি। ১৪৯৭ নাগাদ এগারো শিষ্য ও জুদাসের শরীরের অংশটি সম্পন্ন করে— শুধু জুদাসের মুখাবয়বটির যোগ্য কোনও মুখ খুঁজে না পেয়েই লিওনার্দো ছবিটি অসম্পূর্ণ রেখে দেন! "কনভেন্টের পুরোহিতরা দিনের পর দিন তাঁদের ভোজনশালাটিকে ছবি আঁকার সরঞ্জামে আকীর্ণ দেখে, ব্যতিব্যস্ত হয়ে ডিউক লুদোভিচের কাছে অভিযোগ জানাতে ছোটেন। কারণ ডিউকই তো লিওনার্দোকে অর্থ জোগান দিচ্ছেন। ফলে ডিউক লিওনার্দোকে ডেকে পাঠিয়ে এই দেরির কারণ অনুসন্ধান করেন। ভিঞ্চি বলেন, ডিউকের কাছে অভিযোগ শুনে তিনি আশ্চর্য হচ্ছেন, কারণ প্রতিদিন দু'ঘণ্টা তিনি ওই ছবিটিকে নিয়েই কাজ করেন," জিরালদি বলেন। (আরকাইভে রাখা একটি নথিতে এর প্রতিধ্বনি পাই, যেখানে বলা হচ্ছে, কাজটি শেষ না হলে লিওনার্দোর সঙ্গে কনভেন্টের যে চুক্তি স্বাক্ষরিত হয়েছিল, যাতে কাজ শেষ করার জন্য

একটি সময় ধার্য করা আছে, সেটি লঙ্ঘিত হয়েছে বলে ধরে নিয়ে কাজটি বন্ধ করে দেওয়া হবে।)[১০৯]

সাবধানবাণী সত্ত্বেও, কাজ এগোয় না। ফলে আবার সাধুরা বলেন ডিউকের কাছে। "জুদাসের মাথাটি ছাড়া গোটা ছবিটিই সম্পূর্ণ হয়েছে বছরের উপরে হল। অথচ লিওনার্দো না ছুঁয়েছেন ছবিটি, না একবারের জন্য গির্জামুখো হয়েছেন।" ফলে ল্যা মোর বিরক্ত হয়ে আরও একবার তলব দেন দা ভিঞ্চিকে। লিওনার্দো বলেন, সাধুরা শিল্পের কিছুই বোঝেন না, শিল্পীর কাজ তো আর কোদাল দিয়ে মাটি কাটার কাজ নয়। সত্যিই তিনি বহুদিন গির্জাতে যাননি বটে, কিন্তু তবু, দিনে দু'ঘণ্টা করে ওই ছবিটির পেছনে লেগে আছেন নিঃসন্দেহে। ডিউক জিজ্ঞাসা করেন, তা কেমন করে সম্ভব? তিনি বলেন— "মহামান্য ডিউক নিশ্চয় জানেন যে জুদাসের মাথাটিই এখন কেবল বাকি। সে ব্যক্তিটি যে পৃথিবীর সবচেয়ে বড় শয়তান, তাও নিশ্চয়ই তাঁর অজানা নয়। সুতরাং তার হীনতার উপযোগী একটি মুণ্ড তো জুদাসের স্কন্ধে বসাতে হবে। সে খোঁজেই রোজ আমার দুটি ঘণ্টা কাটে বর্ঘেত্তো অঞ্চলে। মহামান্য ডিউকের নিশ্চয়ই ভালভাবে জানাই আছে যে এই অঞ্চলেই থাকে মিলানের যাবতীয় দুষ্টকর্মা ব্যক্তি। কিন্তু এখনও আমি ওই শয়তান-শ্রেষ্ঠের উপযোগী কোনও মুখাবয়ব সেখানে খুঁজে পাইনি। পেলে পরে একদিনেই কাজ সম্পন্ন হবে। যদি ডিউক অনুমতি করেন ওই ব্যর্থতার কথা ভুলে আমি কনভেন্টের পাদরিমশাইয়ের মুখটিই ওই স্থলে বসিয়ে দেব— যিনি ডিউকের কাছে আমার নামে অভিযোগ করেছিলেন। তিনি আমার উদ্দেশ্যের উপযোগী একটি মুখের অধিকারীও বটে! কিন্তু তাঁর মুখ বসিয়ে গোটা কনভেন্টের কাছে তাঁকে হাস্যাস্পদ করতে আমি দ্বিধা করছিলাম।"

ল্যা মোর এই উত্তরে খুশি হয়েছিলেন বলে জানা যায়। জিরালদি জানান, শেষমেশ শিল্পী একটি পছন্দের মুখ খুঁজে পান, তার সাথে বেশ কয়েকটি সংগৃহীত বৈশিষ্ট্য জুড়ে দেন (যার অনেকগুলিই তাঁর সেই বিখ্যাত চিরশত্রুর বৈশিষ্ট্য।)

তবে 'নৈশভোজ' *(la Cene)* চিত্রটি এতটাই খারাপ হয়ে গেছে যে তা থেকে মূল আঁকার মুখগুলির সূক্ষ্মতা আর পাওয়া যাবে না। সেজন্য আমাদের শরণাপন্ন হতে হবে প্রস্তুতিমূলক স্কেচগুলির।[১১০] অথচ প্রুধোঁ যে ছবিটি সম্বন্ধে বলেছিলেন "বিশ্বের সবচেয়ে সুন্দর চিত্র, এবং সব চিত্রের গুরু" সে ছবি থেকেই হারিয়ে গিয়েছে মূল রেখাগুলি— আর তা হয়ে উঠেছে 'এক ছায়ার ছায়া', যেমনটা হেনরি জেমস বলেছিলেন ('ইতালিয়ান আওয়ার্স', ১৮৭০)।

ষোড়শ শতকেই এই নষ্ট হয়ে যাবার শুরু। ভাসারির সময়েই 'আশ্চর্য এক ছাপ' তা। ১৬২৪-এ সানেস বলেন, 'ছবিটিতে প্রায় কিছুই নেই দেখার মতো'। উপরন্তু যিশুর পা ও টেবিল ঢাকার বর্ডারের অংশটি উধাও হয় দেওয়াল ভেঙে একটি দরজা বানানোর ফলে। অষ্টাদশ শতকে দু'বার ছবিটি পুনরুদ্ধারের চেষ্টা হয়। এক উদ্ধারকারী শিল্পী, বেল্লোতি, অবশ্য তাতে ছবিটির ভালর চেয়ে মন্দই বেশি করেন। ১৭৯৬ সালে ফরাসি সৈন্যরা বোনাপার্তের নিষেধাজ্ঞা সত্ত্বেও পরিত্যক্ত ভোজনকক্ষটির মধ্যে ঘোড়ার বিচালি জমা করে। রিপাবলিকের বীরেরা যিশু শিষ্যদের মাথার দিকে টিপ করে পাথর ছোড়ার খেলায় মাতে। ১৮২০ থেকে ১৯০৮-এর মধ্যে এই ছবিটি বার তিনেক পুনরুদ্ধারের চেষ্টা হয়। দ্বিতীয়

বিশ্বযুদ্ধের সময় গির্জাটির ছাতে বোমা পড়ে। বালির বস্তা দিয়ে সামলানো দেওয়ালটি প্রায় পড়ো পড়ো হলেও, টিকে যায়। ১৯৪৬ থেকে ১৯৫৩-র মধ্যে পুনরায় চেষ্টা হয় ছবিটিকে উদ্ধার করার। যিশুর 'প্যাশনে'র উপযোগী লাল রঙা পোশাকও তখনই পুনর্বার আবির্ভূত হয়। অতিসম্প্রতি আর একবার ইতালির মুখ্য সংরক্ষণ বিভাগ অত্যাধুনিক বৈজ্ঞানিক পদ্ধতি প্রয়োগ করে সংরক্ষণের চেষ্টা করেছেন।

১৫০০ ও ১৮০০-তে দুটি বন্যাতেও ক্ষতিগ্রস্ত হয় ছবিটি। গ্যেটে বলেছেন ভোজনগৃহের ষাট সেন্টিমিটার উচ্চতা পর্যন্ত জল উঠেছিল। উপরন্তু কনভেন্টের দেওয়াল সচ্ছিদ্র নরম উপাদানে তৈরি বলেই, আর্দ্রতা ধরে রেখেছিল। কিন্তু বিপরীত দেওয়ালে মন্তোফার্নোর 'ক্রুশিফিকশন' ছবিটি কেন ততটা ক্ষতিগ্রস্ত হল না? কারণ লিওনার্দো প্রথম যে পদ্ধতিটি পরীক্ষা করেছিলেন (দু' পরত প্লাস্টারের উপরে টেম্পেরা) এই দেওয়ালে— সেটিই এই ক্ষয়ের জন্য দায়ী।

আসলে ছবিটিকে আদৌ ফ্রেস্কো বলাই যায় না। 'আল ফ্রেস্কো' নামক যে পদ্ধতিটি ছিল, সেটি হল কাঁচা চুনের সঙ্গে জলমিশ্রিত রঙের ব্যবহার। অর্থাৎ, দেওয়ালের প্লাস্টারের সঙ্গে সঙ্গে ছবিটিও শুকিয়ে যায় ও অক্ষত থেকে যায়। ভাসারি জানান এই পদ্ধতি 'দ্রুত সিদ্ধান্ত' করা শিল্পীদের পক্ষে গ্রহণীয়। কারণ পরে এতে রি-টাচ করার সুযোগ নেই। (জিওত্তো ঠিক বারো দিনে তাঁর ফ্রেস্কোগুলি শেষ করতেন।) এতে সন্তুষ্ট ছিলেন না লিওনার্দো— কারণ বারংবার ছবিকে পরিবর্তন করতেন তিনি— চিন্তার অবসর রাখতেন সর্বদা। তবে জলমিশ্রিত টেম্পেরার থেকে তেলরঙের মাঝামাঝি এই পদ্ধতিটি ওই দেওয়ালে ব্যবহার করে তিনি একটি ভুল করেছিলেন নিঃসন্দেহে। এবং ওই ধরনের রং তিনি কখনও দেওয়ালে আঁকা ছবিতে আগে ব্যবহার করেননি। ভিঞ্চি যদি 'শুকনো দেওয়ালে তেল রং'-এর ব্যবহার নামক প্রণালীটি জানতেন, ভাসারি যে প্রণালী লিখেছেন তাঁর 'জীবনী'*(Vies)* গ্রন্থের মুখবন্ধে, তা হলে নৈশভোজ-এর ছবিটি হয়তো টিঁকে যেত।

ষোড়শ শতকে ওই ছবির অসংখ্য অনুকরণ হয়েছে।[১১১] হেনরি জেমসের মতে ছবিটি 'বিখ্যাত এক রোগী'—তার কপির ভেতরে ভিঞ্চির ছাত্রদের করা (বোলত্রাফিও, মার্কো দোজ্জিয়ানো, সেজারে মাইনি) ছবিগুলি থেকে বোঝা যায় মুল ছবিটি কেমন ছিল। শিল্প এক নতুন রূপ পেল এই ছবিটির অভাবনীয় দ্যুতির সঙ্গে সঙ্গেই।

১৪৯৭-তে সান্তা মারিয়া দেল্লে গ্রাৎসিয়ের সব ছবির কাজগুলি শেষ করবার জন্য ল্য মোরের তাড়াহুড়োর একটি কারণ ছিল। তাঁর স্ত্রী বেয়াত্রিচে শীতের মধ্যেই প্রয়াত হন— তাঁর এবং নিজের জন্য জোড়া সমাধি তৈরির বরাত দেন তিনি ক্রিস্তোফোরো সোলারিকে। কেন না, তিনি বলেন, "আমরা যৌথভাবে অপেক্ষা করব, ঈশ্বরের কৃপায়, পুনরুত্থানের জন্য"।[১১২]

১৪৯৭-এর ২ জানুয়ারি কয়েক মাসের গর্ভাবস্থায় একটি বল-নাচের আসরে রোশেত্তো-নৃত্যে অংশগ্রহণের লোভ সামলাতে না পেরে বেয়াত্রিচে ব্যথায় কাতর হয়ে শয্যা নেন। রাত্রে এক অপরিণত মৃত শিশু প্রসব করে তিনি নিজেও মৃত্যুর কোলে ঢলে পড়েন।

বাইশ বছর বয়সেই মাতৃসুলভ চেহারা হয়েছিল তাঁর, তাই ডুরে নকশার পোশাক ছাড়া তিনি পরতেন না, নিজের ফিগারটিকে পাতলা দেখাবার জন্য। ডিউকও পত্নীর রূপে আগ্রহ হারিয়ে এক রক্ষিতায় মন দেন—লুক্রেৎসিয়া ক্রিভেল্লি। তবে ডিউকের সব কাজে পাশে থাকতেন তিনি। সব সিদ্ধান্তে ডিউকের তাঁকে প্রয়োজন হত। জ্যোতিষীদের পরপরই। আর বেয়াত্রিচের মৃত্যুর পর তো ডিউকের অখণ্ড মনোযোগের অধিকারিণী হলেন তিনি। সত্যিকারের এক শোক ব্যক্ত হয় তাঁর চিঠিতে তখন যা আমরা পাই মনতুর মার্কুইসের প্রতি লেখা চিঠিতে। ঠিক আগের বছরই পেটের অসুখে (পাস্‌সিয়োনে দে স্টোমাকো) মারা গেছেন তাঁর অবৈধ কন্যা বিয়াংকা, যাকে তিনি অতি অল্প বয়সে গালেয়াৎসো দে সানসেভেরিনোর সাথে বিয়ে দিয়েছিলেন। কুসংস্কারাচ্ছন্ন লুদোভিচ অনুভব করেছিলেন, ভাগ্যদেবী তাঁকে পরিত্যাগ করে যাচ্ছেন। স্ত্রীর শবযাত্রা তিনি করেন খুব ঘটা করে— এত বেশি মোমের মশাল ছিল সে যাত্রায়, যে অপূর্ব এক দৃশ্য রচিত হয়েছিল— জানিয়েছেন এস্তের দূত।

এসময়ে লিওনার্দো হয়তো মৃতার স্মৃতিতে কিছু কিছু স্মারক তৈরির কাজে সহায়তা করেছিলেন। একটি 'কালো ঘর' তৈরি হয় প্রাসাদে। কুমারী মেরির স্বর্গারোহণ স্মৃতিভোজের বা 'অ্যাসাম্পশানের' দৃশ্যচিত্র অঙ্কন করেন সান্তা মারিয়ার গির্জাতে, অধুনা যা উধাও।

ডিউক ধার্মিক হয়ে ওঠেন— উপবাসে, দোমিনিকান সাধুদের জমিজমা, অর্থ, গহনাগাটি দানে, নিজের পরলোকের ব্যবস্থা করতে থাকেন। ফলে রাজসভা হয়ে ওঠে 'স্বর্গীয় আনন্দস্থল থেকে দুঃখময় এক নরক।' এমনটাই লেখেন ডাচেসের সেক্রেটারি। তবে ছ' মাসের মধ্যে আবার তিনি পূর্বজীবনে ফিরে আসেন। লুক্রেৎসিয়া-ক্রিভেল্লি জন্ম দেন এক পুত্রের। অন্যদিকে তাঁর জটিল ও অপরিণামদর্শী কূটনীতির দিকেও মনোযোগ দিতে হয় তাঁকে। ১৪৯৮-এর এপ্রিল থেকে মিত্রদের সাথে সন্ধি করে নানা জায়গায় ব্যর্থ কিছু ক্ষমতাদখলের ষড়যন্ত্র চালান— ভেনিস, পিসা, ফ্লোরেন্স, জার্মানি এমনকী তুর্কিতে। ফ্রান্সের অষ্টম চার্লস দরজার বাজুতে ঠোক্কর খেয়ে মারা গেলেন, তাঁর সিংহাসনে বসলেন দ্বাদশ লুই। এই লুই দ'রলেয়াঁই আবার নিজে মিলানের ডিউক হয়ে বসবার চেষ্টা করলেন, ফলত, যে ফরাসি সেনাকে নেপলসের বিরুদ্ধে লেলিয়ে দিতে চেয়েছিলেন লুদোভিচ, তারাই শেষমেশ লম্বার্দি আক্রমণ করে বসল।

১৪৯৮-এর ২৩ এপ্রিল তারিখের একটি নথিতে পাই, লিওনার্দো 'সালা দেল্লে আসসে' নামাঙ্কিত স্ফোর্জা দুর্গের একটি কক্ষ চিত্রিত করেন— গম্বুজের ভেতর-ছাতের গায়ে ছবি আঁকেন বিশাল ভারায় চড়ে। 'আসসে' শব্দটির অর্থ ভারার কাঠের তক্তা—নথিতে বলা আছে তক্তাগুলি সরিয়ে নিয়ে ঘর খালি করে দেবার কথা, একটি অংশ বাদে, যেখানে উঠে সেপ্টেম্বরের মধ্যে দা ভিঞ্চি তাঁর কাজ শেষ করবেন। সম্ভবত লুদোভিচের কাছে দূত-মন্ত্রী-কূটনীতিকদের আসাযাওয়ার সূত্রেই এই অলংকরণ।

১৯১০ সালে এই ছবিটি আবিষ্কৃত হয়, ওই ছাতের প্লাস্টার খসাতে গিয়ে। এ ছবিটিও ক্ষতিগ্রস্ত, তবে এবার তা বাস্‌সানি নামক এক অতি উৎসাহী উদ্ধারকর্তার মোটা রঙের পোঁচের আক্রমণে। বৃক্ষলতাদির ছবি— সঙ্গে স্ফোর্জার কোট অব আর্মস অঙ্কিত। বৃক্ষের

মূল ও কাণ্ডগুলি শুরু হয়েছে তলা থেকে— যেন পাথুরে এক ভূমি থেকে তার শুরু। গম্বুজের কড়িবরগাগুলির উপরে রঙের পরত চাপিয়ে দিয়ে ওই উঁচু অংশগুলিকে করে তোলা হয়েছে শাখাপ্রশাখা। আর পাতার জাল ছড়িয়ে আছে ছাত জুড়ে। লিওনার্দো তা এঁকেছেন উদ্ভিদবিদের ধৈর্যে ও যত্নে। পাতার ফাঁকে নীল আকাশও দেখা যাচ্ছে। এক জটিল উদ্ভিদময় জালক রচিত হয়েছে। বিশালকায় বৃক্ষলতাপুঞ্জের ভেতরে যে সমৃদ্ধি ও বাহুল্য— তা খানিক অনুধাবনের পর ধীরে ধীরে অর্থময় হয়ে ওঠে, খুঁজে পাওয়া যায় এক নিহিত সামঞ্জস্য ও নিয়মানুগতা। বোঝা যায়, দা ভিঞ্চির গাণিতিক প্রবণতা। ছন্দটি আবিষ্কার করা যায় : সোনালি এক দড়ি, যা ডালপালার ভেতর দিয়ে পাকিয়ে পাকিয়ে গেছে, তাকে অনুসরণ করে। গম্বুজের এক প্রান্ত থেকে অন্যপ্রান্ত, দড়িটির কোনও শুরু ও শেষ নেই। এক আশ্চর্য আদি-অন্তহীন সোনালি ফিতেকে সালা দেল্লা আসসের দেওয়ালে দেওয়ালে জড়িয়ে দিয়েছেন লিওনার্দো কী অপরিসীম ধৈর্যে।

জনগণ ও রাজন্যের মধ্যেকার অন্তহীন আদানপ্রদানকে বোঝাতেই এই বৃক্ষ-জালক?[১১৩] কারণ লুদোভিচের কোট অব আর্মসেও বৃক্ষের ছবি। এবং গম্বুজের গাছের শীর্ষেও সেই একই কোট অব আর্মস। 'প্রাচীন' কালে গথিক ধারাতেও ডালপালার অন্তর্জাল ব্যবহৃত— ব্রামান্তে তাঁর স্থাপত্যরীতিতেও পরস্পর জড়িয়ে থাকা ডালপালা ব্যবহার করেছেন। পরে ভেনিসীয় ভিলাতেও, সপ্তদশ শতকে এমন ব্যবহার পাব। কিন্তু নিজের দর্শনকেও যেন একই সাথে দা ভিঞ্চি ফুটিয়ে তুললেন এখানে। সেইটেই আশ্চর্যের। হয়তো নিজের নাম নিয়ে একটি কথার খেলাও জড়িত আছে এই কাজে— 'ভিঞ্চি' শব্দটির সাথে 'ভিনচো' কথাটি, যার মানে ইতালীয় ভাষায় প্রশাখা বা ডাল, অথবা 'ভিনচোলের' অর্থে জড়িয়ে থাকা নিজের স্বাক্ষর যেন এভাবেই তিনি রাখেন ছবিটিতে।

'ভিঞ্চির স্বপ্ন' বা ফ্যান্টাসির চিহ্ন তাঁর নানা স্কেচে পাই : জড়িয়ে পেঁচিয়ে থাকা একটি অলংকরণ— কমবেশি জটিল। অলংকরণ, সূচিশিল্পের নকশা, ডাচেসের পোশাকের জন্য ডিজাইন নানা ক্ষেত্রে এই অন্তর্বয়নময় নকশার নমুনা পাচ্ছি আমরা। কাঠের উপরে ধাতুর পাত বসানো মিনেকারির নকশাতে, অথবা পেটানো লোহার গ্রিলের নকশায়।[১১৪] 'লেদা'-র চুলের বিনুনিতে[১১৫] মিলানীয় নারীর পোর্ট্রেটে ব্যবহৃত কেশদাম বাঁধবার নেটে। অথবা তরবারির হাতলের[১১৬] নকশায়, যা তাঁর খাতায় পাই। ভাসারি বলেন, লিওনার্দো অনেক সময় ব্যয় করতেন এই পরস্পর বিজড়িত অংশগুলি আঁকতে। একটি খোদাই করা অপূর্ব কাজ আছে তাঁর, বৃত্তাকৃতির এক এমন জটিল জালিকার, তলায় লিখিত: Leonardus Vinci Accademia। আমব্রোসিয়েনে তাঁর খোদাই করা এমন ছ'টি ডিস্ক বা পাত্র পাওয়া যায়, নানা ভাবে এই শব্দগুলিও মুদ্রিত তাতে। যা থেকেই সম্ভবত বহুদিন এই ধারণা প্রচলিত ছিল যে লিওনার্দোর নিজস্ব একটি আকাদেমি ছিল যা তিনি প্রতিষ্ঠা করেন ফ্লোরেন্সের প্লাতোনিক আকাদেমির ঢঙে। আসলে এ ছিল তাঁর স্বপ্ন।

পাচিওলি তাঁর 'দে দিভিনা প্রোপোরসিওনে' বইতে লিখেছেন, "১৯ ফেব্রুয়ারি ১৪৯৮-তে একটি 'অসামান্য বৈজ্ঞানিক প্রতিযোগিতা' হয় স্ফোর্জা দুর্গে। এখানে আসেন আবিষ্কারক, পুরোহিত, ঈশ্বরতাত্ত্বিক, প্রযুক্তিবিদ ও স্থপতিরা। নব নব আবিষ্কারের

উপস্থাপনা হয়। পাচিওলি বলেন লিওনার্দো এঁদের সবাইকে জয় করেন (‘ভিনচে’)। এই সময় থেকেই গল্পগাথার জন্ম হয় দা ভিঞ্চির নামে। ১৬১৬ সাল থেকে বোরসিয়েরির ‘নোবিলিতা দি মিলানোর’ সময়ে প্রচারিত হয়, লিওনার্দো নিয়মিত এমন সব প্রতিযোগিতার সভাপতিত্ব করতেন। ১৯০৪ সালে জোসেফাঁ পেলাদাঁ একটি বই ছাপেন— ‘লিওনার্দো দা ভিঞ্চির শেষ শিক্ষা ও তাঁর মিলানীয় আকাদেমি’*(la Derniere Leçon de Leonard de Vinci en son Academie de Milan)* , এতে বলা হয়েছিল যে ওই খোদাই করা ডিস্কগুলিই ছিল তাঁর আকাদেমির ডিপ্লোমা বা শংসাপত্র। ভাল ছাত্রের হাতে যা তুলে দিতেন গুরু দা ভিঞ্চি। যথা, চিত্রকর লুইনি, বা কালকোন্দিলাস ও লাসকাবিস।

ঐতিহাসিকদের কাছে ইদানীং এই ধারণাটি একেবারে পরিত্যক্ত। ওই ধরনের সংস্থা বা বিদ্যালয়— পরের শতকেই প্রথম দেখা দেয়। হয়তো লিওনার্দোর কর্মশালাটিকে তিনি সগর্বে ‘আকাদেমি’ বলে ডাকতেন। হয়তো ওই ডিস্কগুলির একটি স্মারক মূল্য ছিল। কেউ তাদের নিজের পোশাকে বা আসবাবে ব্যবহার করতে পারতেন।

বৃত্তের ভেতরে অন্তর্বিজড়িত লতা— এই ছবিটি হয়তো ভিঞ্চির জীবনেরই সাধনার এক মূর্ত প্রতিরূপ। বিশ্বের অসীমতা ও ঐক্য— দুয়েরই ধারণা। পাথুরে যে গুহার মুখে লিওনার্দো ভীতি ও আকর্ষণে স্তব্ধ হয়েছিলেন একদা, সেই পাথর কাটিয়েই যেন উদ্‌গত হল ওই বিশাল বিশ্ব-উদ্ভিদ। নিজেকে, নিজের ভেতরের ভয়কে, তিনি জয় করলেন ওই গম্বুজ জোড়া জীবনবৃক্ষ এঁকে।

ন য়

গরিমা ও দুঃসময়

"খাঁটি সোনাকে পরখ করলেই চেনা যায়"[১]

—লিওনার্দো

১৪৯৯-এর ১ এপ্রিল লিওনার্দো সন্তুষ্টির সঙ্গে খাতায় লেখেন, তিনি এখন দু'শো আঠেরো লিভ্র-র অধিকারী (তৎকালীন রৌপ্যমুদ্রা লিভ্র)[২] আগের মাসের শেষে ডিউক লুদোভিচ তাঁকে শহরের বাইরে একটি ভূখণ্ডের মালিকানা উপহার দিয়েছেন। পোর্তে ভেরসেল্লিনার কাছে এই আঙুরবীথিটি হয়তো ল্য মোরের তাঁর প্রতি সন্তুষ্টিরই এক নিদর্শন— রাজকোষে টাকার অভাবে এইভাবেই বিকল্প বকশিশ দিলেন প্রিয় শিল্পীকে।

সেখানে একটি গৃহনির্মাণ করবেন, ভাবেন লিওনার্দো।

ঠিক একই সময়ে ওদিকে রচিত হচ্ছে মিলানের বিরুদ্ধে ফরাসি রাজা দ্বাদশ লুইয়ের ষড়যন্ত্র। ভেনিসের সাথে যুক্ত হয়ে তিনি ফ্লোরেন্সকে ভয় দেখিয়ে এই ব্যাপারে নিষ্ক্রিয় রাখার চেষ্টা করেন। ইতালির ধনসম্পদের লোভেই এই আক্রমণ।

পর্বতের ও-পারে এই সামরিক প্রস্তুতির খবর পেয়েই লুদোভিচ দেখেন, তাঁর প্রেরিত দূতেদের কাছেও যেন সব প্রতিবেশীদের দরজা বন্ধ হয়ে যাচ্ছে। সবার দ্বারা পরিত্যক্ত হতে হতে দেখেন ফেরারে ও মনতুও তাঁকে ত্যাগ করেছে। লুদোভিচ একাই প্রস্তুত হন, 'ফরাসি ক্রোধ' (ফুরিয়া ফ্রানচেজ)-এর মুখোমুখি হতে। দুর্গকে সংরক্ষিত করেন, ভাড়াটে গুন্ডা-ঘাতক একত্র করেন।

গ্রীষ্মের শুরুতেই দ্বাদশ লুইয়ের সৈন্যরা আল্পস লঙ্ঘন করতে শুরু করেন।

এ সময়েই, যেন কোনওকিছুই তাঁকে স্পর্শ করছে না, এমনি ভাবে লিওনার্দো ব্যস্ত থাকেন গতি ও ভরের নানা পরীক্ষানিরীক্ষা নিয়ে। ব্যস্ত থাকেন দুর্গের একাংশে প্রায় বন্দিনী প্রয়াত গালেয়াসের বিধবা পত্নী দুঃখিনী ইসাবেলের কামরায় কীভাবে গরম জল ইচ্ছেমতো পাইপে করে আনা যায়, তা নিয়ে। পাতার পর পাতা ভরান নালি-প্রণালীর নকশা এঁকে, জল গরম করবার উনুনের অবস্থানের ডিজাইনের ছক এঁকে। বলেন, সঠিক তাপমাত্রার জল কীভাবে তিন ভাগ উষ্ণ ও একভাগ শীতল জল মিশিয়ে তৈরি করা যাবে। আগস্ট মাসে যখন ফরাসিরা আরাৎসো দখল করে, তখনও তিনি 'ডাচেসের স্নান' নিয়ে ব্যস্ত।[৩]

দ্বাদশ লুইয়ের সেনাবাহিনী আন্নোনের দুর্গ দখল করে। অতঃপর ভালেন্‌চে তারপর বাসি্‌সনিয়ানো, ভোঘিয়েরা, কাস্তেলনুয়েভো। পুব দিক থেকে ভেনিসীয়রা আক্রমণ করে লম্বার্দি। তাদের সমরসংগীতের ভাষা— 'এবার নৃত্য করবে ল্য মোর নিজেই!' ('Ora il Moro fa la danza!')

গালেয়াৎসো দে সানসেভেরিনো নিজের আলেস্‌সান্দ্রিয়া দুর্গে বন্দি হয়ে থাকেন কিছুকাল, অতঃপর পৃষ্ঠপ্রদর্শন করেন। তাঁর ভাই কাইয়াৎসোর কাউন্ট বিনা শর্তে আত্ম

সমর্পণ করলেন ফরাসিদের কাছে। নিজের রাজ্যের জনগণকেও পাশে পান না লুদোভিচ। জনগণের হাতে মৃত্যু হয় তাঁর অর্থপালকের। হাওয়া ঘুরে যাবার ব্যাপারটা টের পেয়েই তাঁর সেনাপতিরাও চম্পট দেন। ভীত হয়ে লুদোভিচ তাঁর সন্তানদের ও কিছু টাকাকড়ি ধনরত্ন গোপন পথে পাঠিয়ে দেন জার্মানিতে সম্রাট মাক্সিমিলিয়ানের কাছে— যিনি নিজেই সুইসদের সাথে যুদ্ধে মহাব্যস্ত, তাঁকে সাহায্য করবার চাইতে। নিজেও ওদের সাথে মিলিত হবেন লুদোভিচ, ইন্‌সব্রুকে গোপনে পালিয়ে গিয়ে।

১৪ সেপ্টেম্বর মিলানের পতন হয় একটিও গোলা খরচ না করে। ৬ অক্টোবর দ্বাদশ লুই বিজয়মিছিল করে শহরে প্রবেশ করেন। মিলানবাসী তাঁকে পরিত্রাতা হিসেবে বরণ করে নেয়— কারণ ক্ষমতা নিয়েই রাজা ঘোষণা করেন করের বোঝা কমিয়ে দেবেন। এক মাসের ভেতরে এভাবেই ইতালির সমৃদ্ধতম রাজ্যটি ফরাসিদের হাতে চলে যায়।

লুদোভিচের সভাসদের অনেকেই মিলান ত্যাগ করেছিলেন। লিওনার্দোও যাবেন কিনা ভাবছেন। লিনির কাউন্ট তাঁকে নিজের সভায় স্থান দিতে চান, তস্কানির সীমা-প্রাকারের অবস্থা নিরীক্ষণ করার জন্য।[৪] তাঁর এক লেখায় দা ভিঞ্চি কয়েকটি নামকে উলটে দেন সাবধানতাবশতই— যাতে 'লিনি'র নামও হাজির। 'ইনগিল'-কে (লিনি) যোগাযোগ করো এবং তাঁকে বলো তুমি তাঁর জন্য 'আমার' (রোম)-এ অপেক্ষা করবে, এবং তাঁকে নিয়ে 'ইলোপান' (নেপলস) যাবে।"[৫] ইতিমধ্যেই নিজের নানা লেখায় লিওনার্দো বিপরীত অক্ষরে লেখার ব্যবহার করে ফেলেছেন। এটা নতুন নয়। উপরন্তু শত্রুপক্ষে যোগ দেওয়ার ব্যাপারেও যে তাঁর খুব সংশয় ও লজ্জা ছিল, তাও নয়। সেটা আনুগত্য প্রকাশের যুগ নয়। যে যেভাবে বাঁচতে পারেন। বাঁচার তাগিদেই পথ খুঁজে নিচ্ছেন। তবে এই গোপনতা একটি কারণে— তিনি কোনও কাজের পরিকল্পনা করছেন।

ফরাসিদের সাথে তাঁর যুক্ত হবার আর একটি প্রমাণ আছে এই লেখাতেই— "পারীর জাঁ-এর কাছ থেকে শুকনো রং, রঙিন কাগজ ও সাদা লবণ তৈরির রহস্য শিখতে হবে।"

এ কি রাজা লুই দ্বাদশ লুই-এর সভাচিত্রকর জাঁ পেররেয়ালের কথা?[৬] এও জানি আমরা যে দ্বাদশ লুই লিওনার্দোর 'নৈশভোজ' *(la Céne)* চিত্রটিকে এতটাই ভালবেসেছিলেন যে সেটিকে কোনওভাবে সান্তা মারিয়ার দেওয়াল থেকে খুলে ফ্রান্সে নিয়ে যাওয়া যায় কিনা ভাবছিলেন। ফলে, তিনি যে লিওনার্দোকে সভায় ডাকেননি তা জোর দিয়ে বলা যায় না।

তবু লিওনার্দো অতি দ্রুত ফরাসিদের কাজে যোগ দেননি। ফরাসিরা তখন মিলানের লোকের উপর অত্যাচারে রত। লুঠপাট অব্যাহত। হয়তো নিজের বন্ধুদের দেখছেন তিনি ফরাসি সেনার হাতে লাঞ্ছিত হতে।[৭] ফলে তাঁর নিজের কাছেও, সে স্থান ত্যাগ করার সময় এসেছে।

ওই নোটেই আমরা লিনির নামের সাথে সাথে পাচ্ছি মিলান ত্যাগ করার কালে কী কী নিয়ে যাবেন কী কী রেখে যাবেন তার তালিকা। ল্য মোরের প্রদত্ত আঙুর খেতটি পরবর্তী কোনও কালের অপেক্ষায় রেখে যাচ্ছেন সেই দুশ্চিন্তা প্রকট। আছে প্রিয় কিছু বই নিয়ে যাবার পরিকল্পনাও ('le Vitelone, *le De Ponderibus'* etc.)।[৮] "খচ্চরের পিঠে চাপাবার জন্য দুটি সিন্দুক গুছিয়ে রাখতে হবে, বইয়ের মলাটগুলি ভাল করে বাঁধিয়ে নিতে হবে।"

সবশুদ্ধ তাঁর তিনটি বাক্স হল— একটা তিনি পথে যেতে যেতে ভিঞ্চি গ্রামেই রেখে দিয়ে যাবেন ঠিক করলেন। কাকা ফ্রান্সেস্কোর সাথে দেখা করে একবার ভিঞ্চিতে সময় কাটিয়ে তবেই বিদায়। তিনি মনে রাখেন, সান্তা মারিয়া দেল গ্রাৎসিয়েতে তাঁর রং মেশাবার কড়াইগুলি ও আরও কিছু টুকিটাকি পড়ে আছে, সেগুলোকেও নিতে হবে। একটি চুরি যাওয়া জিনিস (কী, তা পড়া যায় না) পুনরুদ্ধার করতে হবে। যা কিছু সাথে নিয়ে যেতে পারছেন না, সেগুলিকে বিক্রি করে দিতে হবে। (বিশেষত কাঠের তক্তা— সম্ভবত যার উপরে উঠে 'নৈশভোজে'র চিত্র এঁকেছেন?)। কিনতে হবে "টেবিল ঢাকা, ন্যাপকিন, টুপি, মোজা, চার জোড়া জুতো, উটের চামড়ার বড় ওভারকোট, এবং বেশ কিছু চামড়া যাতে পরে নতুন কোট বানানো যায়।..." তিনি উল্লেখ করেন কিছু কাগজের রিম ও একটি রঙের বোতলের কথা (হয়তো পারীর জাঁ-এর সম্পত্তি)। কিছু কাজও আছে তাঁর— "শিখতে হবে কীভাবে মেঝে সমান করতে হয় এবং জানতে হবে কতটা পথ পেরোতে পারে মানুষ একদিনে।"

এই একটি পৃষ্ঠার লেখায় যেন তাঁর জীবনের একটি পর্বের শেষ দেখতে পাই আমরা। ১৪৯৯-এর শেষ কয়েকদিনে তিনি তাঁর টাকাকড়ি পাঠিয়ে দেন সান্তা মারিয়া নুয়োভা হাসপাতালের সঙ্গে যুক্ত ব্যাংকে— ফ্লোরেন্সে— যেখানে তাঁর পরিবার সর্বদা টাকা রাখতেন। অতঃপর তিনি রওনা হন, সঙ্গে লুচা পাচিওলি ও তাঁর প্রিয় সালাই। রোমে ব্রামান্তের সাথে সাক্ষাতের পরিকল্পনা আছে তাঁর। রোম যাবার পথে ঘুরে যাবেন মনতু, ভেনিস ও তাঁর জন্মভূমি তস্কানি।

ধরে নেওয়া যায় সতেরো-আঠারো বছর মিলানে থাকার সময়ে কখনও-না-কখনও লিওনার্দো ভ্রমণে গিয়েছেন। পাভিয়া, ভিজেভানো, কোমের হ্রদ, কিয়ারাভালের ঘণ্টাঘর,[৯] জেনেস (১৪৯৮-তে সেখানে এক ঝড়ের মুখোমুখি হন, ডিউকের সঙ্গে)...[১০]

কিয়াভেন্নার উপত্যকা, ত্রোৎসোর নাবাল, সাসিনা অঞ্চল[১১] এসবের বর্ণনা আছে তাঁর লেখাতেই। পাহাড়ি, উচ্চাবচ অঞ্চল তাঁর কাছে আজন্মের প্রিয়। আল্পসের মন্তো রোসোর ৪৬৩৪ মিটার উচ্চতায় তিনি উঠেছিলেন— ইতিহাসের প্রথম আল্পস পর্বতারোহীদের মধ্যে তিনি তাই অন্যতম–– পেত্রার্ক ও কার্দিনাল বেম্বোও এ দুঃসাধ্য সাধন করেছেন। চূড়ায় উঠে এই উড়ানের স্বপ্ন দেখা শিল্পী মেঘেদের মাথায় দাঁড়িয়ে থাকবার অনুভবে কতটা স্তম্ভিত বোধ করেছিলেন তা অনুমেয়। আকাশের তীব্র নীল দেখে পরিবেশ বা বায়ুমণ্ডল সম্বন্ধেও এক ধারণা হয় তাঁর। 'ইউরোপের চারটি নদী' দেখতে পান নীচে, সুতোর মতো সূক্ষ্ম, আঁকাবাঁকা।[১২]

সমুদ্র যাত্রা ও দূরে যাবার স্বপ্ন তিনি পোষণ করতেন। সিসিলির তটভূমি, হাঙ্গেরি, স্পেন ও ইংল্যান্ডের কথা তাঁর লেখায় উল্লেখ করা হলেও, সম্ভবত অন্যের থেকে ভ্রমণকাহিনি শুনেই এগুলি তিনি লিখেছেন।[১৩] কয়েকটি ভ্রমণ বৃত্তান্ত, যা তাঁর নোটবইতে থাকার ফলে ঐতিহাসিকরাও ধন্দে পড়েছিলেন, সেগুলি হয়তো গোটাটাই তাঁর স্বকপোলকল্পিত। যেমন, ফ্লোরেন্সীয় বণিক বেনেদেত্তো দেইকে একটি চিঠির ছলে তিনি 'পুবদেশের গল্প' শোনাচ্ছেন— সিরিয়ার মরু থেকে কীভাবে এক দৈত্য এল জুন মাসে সেই কাহিনি। অনেক

কাটাকুটি ও যোগবিয়োগ থেকে সাহিত্যকর্ম বলেই মনে হয় একে। অন্য একটি চিঠিতে ব্যাবিলনের সুলতানের সেনাপতিকে লিখছেন তোরাস পাহাড় ও ইউফ্রেতিস নদীর ইতিবৃত্ত। লেখাটি বিশ্বাসযোগ্য করে তুলতে ছবি ও মানচিত্রের সহায়তা নেওয়া হয়েছে। এই শেষচিঠিটি উপন্যাসের খসড়া। কল্পনার বস্তুতে ভরপুর। এমনকী অধ্যায়ভাগও করা হয়েছে— বারোটি ভাগে তিনি পূর্বাভাস, বন্যা, নগরীর ধ্বংসকাহিনি, নিরাশা, বিনাশ ও শেষে 'নতুন মসিহা'র (তিনি নিজেই) আবির্ভাব যিনি দেখাবেন সব ঘটনা তাঁর কথামতোই ঘটেছিল।[১৪] আসলে মিলানের রাজসভায় তুর্কেরি[১৫] বা তুর্কি-ভ্রমণের কাহিনি ও দেশবিদেশে রোমাঞ্চকর অভিযানের গল্পকথার কদর ছিল বহুল। তাই লিওনার্দোও মজেছিলেন সেই কল্পভ্রমণের নেশায়।

মনতু প্রদেশে লিওনার্দো বেশি সময় কাটাননি। তবে সেখানকার শিক্ষিতা, নানা গুণে গুণান্বিতা মার্কুইস ইসাবেল (মৃতা ডাচেস বেয়াত্রিচের সহোদরা) তাঁকে বেশ কদর করেই সভায় ডেকেছিলেন— নিজের প্রতিকৃতিও করাতে চেয়েছিলেন। মিলানে আগেই তাঁকে দেখেছেন ইসাবেল। ১৪৯৮-তে সেসিলিয়া গাল্লেরানিকে এক চিঠিতে তিনি সেসিলিয়ার পোর্ট্রেটটি চেয়ে পাঠান— নিজের সংগ্রহের কিছু উঁচুদরের ছবির সাথে তাকে তুলনা করে দেখবেন বলে। সেসিলিয়া অবিশ্যি পাঠাননি ছবিটি, এই ছুতোয় যে ছবিটির সাথে তাঁর কোনও সাদৃশ্যই নেই। "তবে তা এই শিল্পীর দোষ নয়, কারণ তাঁর তুলনা নেই এদেশে। আসলে ওই ছবিটি যখন আঁকা হয় আমার বয়স এতই কম ছিল, আর সময়ের সাথে সাথে আমার চেহারা এতটাই বদলে গেছে, যে এখন ছবিটি দেখে কেউ ভাবতেই পারবে না এটি আমাকে দেখে আঁকা।"

নিক্কোলো দা কোরেজ্জিও বা সে সময়ের অন্য কবিরা ছিলেন ইসাবেলের প্রশংসায় পঞ্চমুখ। শিক্ষা, রুচি, গুণ, সবেতেই তিনি অনন্যা। শিল্পবোদ্ধা ও পৃষ্ঠপোষক তিনি। নিজের ব্যক্তিগত 'সালোঁ' বা স্টুডিওতে সে সময়ের নামী চিত্রকরদের ডেকে ছবি আঁকান— তাঁর সভাশিল্পী মানতেইনা, তা ছাড়া পেরুজিনো, জিওভান্নি বেল্লিনি, লোরেনৎসো দা কোস্তা— পরে রাফায়েল, তিতিয়েন। আপাতদৃষ্টিতে লিওনার্দোর কাছে সম্ভাব্য শ্রেষ্ঠ আশ্রয়স্থল তো উনিই হবেন? কণ্ঠশিল্পী আতালান্তে মিগলিওরেত্তি— যাঁর সাথে প্রথম লিওনার্দোর মিলানে প্রবেশ— তিনিও তো এঁর সভা আলো করেছেন। কিন্তু দা ভিঞ্চি দ্রুত আবিষ্কার করলেন, এই নারী খুঁতখুঁতে, সর্বময়ী, স্বৈরাচারী, এঁর সাথে পোষাবে না। বেল্লিনিকে বেজায় তাড়না করেছেন মহিলা, জোর করে নিজের পছন্দের ছবি আঁকিয়েছেন তাঁকে দিয়ে। ওদিকে নিজের 'আবিষ্কৃত' এক রূপকল্প— 'প্রেম ও নিষ্ঠার লড়াই'-এর উপরে একটি ছবি আঁকতে বাধ্য করবার জন্য পেরুজিনোকে তিপ্পান্নটি চিঠি লিখেছেন এই নারী। কেবল নিজের ইচ্ছেমতো, নিজের গুণকীর্তনের জন্যই তিনি ছবি আঁকার বরাত দেন শিল্পীদের। ছবিতে কোথায় কী থাকবে তার শেষ কথাও বলবেন তিনিই।

কাঠকয়লা ও লালখড়ি দিয়ে প্রথম স্কেচটা অব্দি অবিশ্যি লিওনার্দো করেছিলেন ইসাবেলের প্রতিকৃতির। পাশ ফেরানো মুখ, প্যাস্টেলে শেডিং করা। নিশ্চয় এরই একটি

প্রতিরূপ মার্কুইসকে দেন তিনি, অতঃপর, ধোঁয়াটে কিছু প্রতিশ্রুতি দিয়ে বলেন, তেলরঙে ছবিটি অবশ্যই আঁকবেন তিনি। বলে; নিজের পথে আবার পাড়ি দেন— ভেনিস চলেন— যেখানে পাচিওলির অনেক আত্মীয়ের বাস।[১৬]

১৫০০ সালের ১৩ মার্চ ভেনিসেই লিওনার্দোর বন্ধু বাজনা-নির্মাতা লোরেনৎসো গুইনাস্কো, মনতুর মার্কুইসকে একটি সুন্দর লায়ার উপহার দেন শিল্পী— স্পেনীয় ঢঙে রচিত। লিওনার্দো এখানে একটি চাল চাললেন— সাথের চিঠিতে জানালেন— যে স্কেচটি তিনি ইসাবেলের করেছেন সেটি "এতটাই নিখুঁত ও সম্পূর্ণ যে তার চেয়ে ভাল আর কিছুই করা যায় না।" অর্থাৎ এটিকে তেলরঙে রূপান্তরিত করতে যে তাঁর কোনও বাসনা নেই, এভাবে দূর থেকে সেটাই ইসাবেলকে জানিয়ে দিলেন শিল্পী।

১৫০০ সালের শুরুতে ভেনিসে বসেই লিওনার্দো জানতে পারলেন, ল্য মোর সুলতান বাজাজের সঙ্গে যুক্তি করে ভেনিস আক্রমণ করে মিলানকে পুনরধিকার করবার ফন্দি আঁটছেন। তুর্কিরা ফ্রিয়ুল দখল করল, আর আট হাজার ভাড়াটে সুইস সেনার সহায়তায় লুদোভিচ দখল করলেন তাঁর রাজধানী। যেমন সহজে তা হারিয়েছিলেন, তেমনি সহজেই। ফরাসিরা অবশ্য নোভারে জমায়েত হল— তাদের সাথেও ভাড়াটে সুইস সৈন্য। যুদ্ধের আগের দিন এই ভাড়া করা খুনেরা হঠাৎ বেঁকে বসল— স্বজাতির ভায়েদের মারতে কাটতে পারবে না তারা। যে যার ছাউনিতে ফিরে গেল। এ একটা বিশ্বাসঘাতী ষড়যন্ত্রও হতে পারে— ফরাসিদের কীর্তি। কারণ ১০ এপ্রিল ল্য মোরকে আবার এক পদাতিক সৈন্যের ছদ্মবেশ ধরে পৃষ্ঠপ্রদর্শন করতে হল— পায়ে হেঁটে, অন্য সৈন্যদের সাথে। কিন্তু তাঁকে চিনে ফেলে লুই দ্য লিনি গ্রেপ্তার করে চালান করলেন ফ্রান্সে। দ্বাদশ লুই তাঁকে 'বুনো জন্তুর মতো বেঁধে' ঘোরালেন লিয়ঁ শহরের পথে পথে, মিশলে যেমন বলেন। অতঃপর তুরেন্-এ লোশ নামক অন্ধকূপ কারাগারে নিক্ষিপ্ত হলেন লুদোভিচ। আটবছর পর বন্দিদশাতেই মৃত্যু হয় তাঁর। এই ব্যক্তিটির হাত ধরেই কিন্তু ইতালির মাটিতে বিদেশি সেনার দাপাদাপি শুরু হল। এরপর ফরাসি ও স্পেনীয় সেনারা নেপলসে, পরে লম্বার্দিতে মারপিট করবে। এরও পরে আসবে অস্ট্রীয়রা। ইতালি ঊনবিংশ শতকে আবার সংহত না হওয়া পর্যন্ত, অনুপ্রবেশকারীর দাপাদাপি থেকে আর মুক্তি পাবে না।

নোভারের বিশ্বাসঘাত পর্যন্ত হয়তো লিওনার্দো কিছু আশা ধরে রেখেছিলেন— তাঁর একদা পৃষ্ঠপোষকের ক্ষমতায় ফেরবার। এবারে তাঁকে নতুন ছাউনি খুঁজতে হবে। তাঁর ম্যানাসক্রিপ্ট এল-এর পেছনের মলাটে বিচ্ছিন্ন কয়েকটি আঁকিবুঁকিতে যেন সেই হতাশার ছাপ। 'ক্ষুদ্র ঘর রচনা' 'ব্রামান্তের স্থাপত্য' (এগুলির শেষ না হওয়া জনিত বেদনা?) এর পরেই লেখা 'বন্দি হলেন দুর্গাধ্যক্ষ'।

'ভিস্কন্তি বন্দি, তার পুত্র নিহত,' জ্যোতিষি আমব্রোজিও দ্য রোসাতে 'কপর্দকশূন্য' আমলা বেরগোনৎসো বোৎতা 'শেষ হয়ে গেছেন'। সরাসরি ল্য মোরের কথা ভেবে লিখিত হল: "ডিউক তাঁর রাজ্য, পারিষদ ও স্বাধীনতা হারালেন— একটি কর্মও তাঁর সাধিত হল না।" এই খেদোক্তি প্রচ্ছন্নভাবে ব্রোঞ্জের ঘোড়াটির জন্যও।

ভেনিসে কোনও ছবি আঁকলেন না তিনি। যদ্যপি তাঁর ছবি এ শহরের শিল্পীদের উপরে গভীর প্রভাব বিস্তার করে আছে। সে শহরেই তরুণ জিয়োর্জিওনে সারাজীবন 'তেলরঙের ব্যবহারে' তাকে অনুসরণ করছে— ভাসারি বলেন। লিওনার্দোর ছাপ, তাঁর গাম্ভীর্যের প্রভাব এতটাই বেশি। আর এক শিল্পী 'বৃদ্ধ পালমার' কথাও বলেন ভাসারি।

ভেনিসে তাঁর নিজের নজর মূলত সামরিক প্রযুক্তির দিকে। আবার জাগে সেই পুরনো আগ্রহগুলি। কারণ সামরিক কারণে ভেনিস তুর্কিদের সম্ভাব্য আক্রমণে সন্ত্রস্ত।

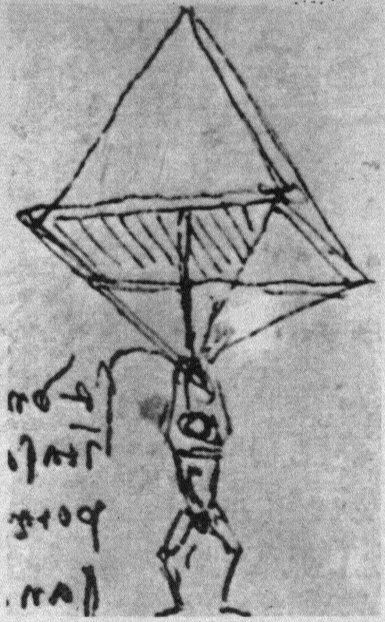
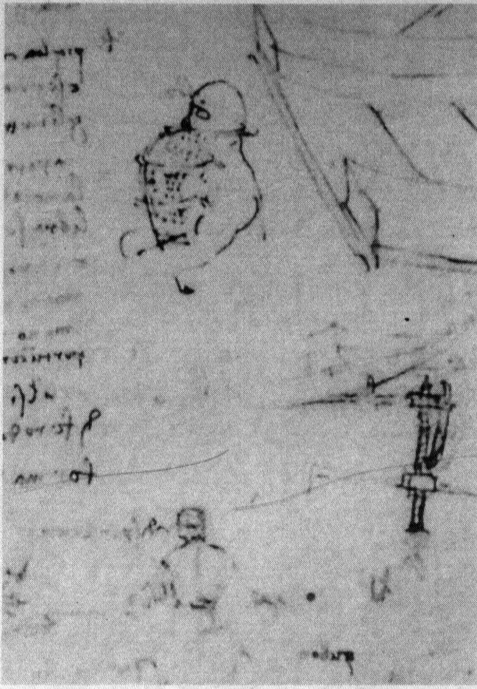
তুর্কির সেনা ঘাঁটি গেড়ে বসেছে ইসোনৎসো নদীর ওপারে। তাই লিওনার্দোর খাতায় ভেনিসের নানা সামরিক কর্তা আর প্রযুক্তিবিদদের নাম— আন্তোনিও ফ্রিসি, ফ্রা জিওকোন্দো হয়তো বা। ক্যাপ্টেন আলভিজ সালোমন, আন্তোনিও গ্রিমানি[১৭] সেনাপতিদ্বয়।

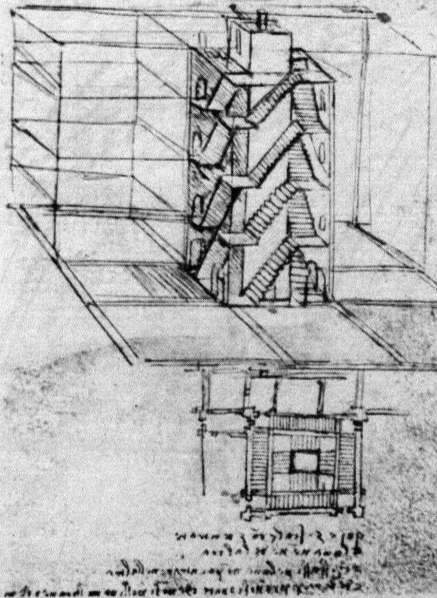
আক্রান্ত উপত্যকা অঞ্চলটির টোপোগ্রাফি— ভূ-মানচিত্র খুঁটিয়ে পড়ছেন দা ভিঞ্চি। গোলার জন্য কামান বানাতে গ্রাদিস্কায় জায়গা বাছছেন।[১৮] ইসোনৎসোর উপরে কাঠের এক বাঁধ তৈরি করে, তুর্কি সেনা এপারে আসবার জন্য নদী পার হবার সময়ে বন্যায় তাদের ভাসিয়ে নিয়ে যাওয়ার খসড়া স্কেচসহ পরিকল্পনা করেন তিনি[১৯] তবে এ-পরিকল্পনাও তাঁর অন্য অনেক কল্পনার মতোই, লেখার অক্ষরেই শেষ হয়। কারণ ভেনিসে এমন কিছু তৈরি হবার কোনও উল্লেখ দলিল দস্তাবেজে পাওয়া যায়নি।

অনেক ঐতিহাসিক ভাবেন, জলের তলায় আক্রমণ করে তুর্কির হাতে বন্দি কিছু ভেনিসীয় সেনাকে সুলতানের জাহাজ ভেঙে উদ্ধার করবার প্রকল্পও ছিল তাঁর।[২০]

যে জলপোশাকের তিনি নকশা করেছিলেন, তার সহায়তায় তিনি কল্পনা করছিলেন জলতলে গোপন হানার সাফল্য। কাচের চশমা পরা ডুবুরিরা তাঁর পোশাকের সাথে হাওয়াভরতি বেলুনসহ নামবে— আর ধারালো ছুরির সাহায্যে নৌকোর হালে ছিদ্র তৈরি করবে। এভাবেই ধ্বংসপ্রাপ্ত হবে আমিরের নৌবাহিনী।

চামড়ার তৈরি এই ডুবুরিপোশাকের যে নকশা লিওনার্দো তৈরি করেছিলেন, তা দিব্যি বিশ্বাসযোগ্য বই কী! কিন্তু এই সাংঘাতিক 'আবিষ্কার' যাতে অপব্যবহার না হয় সেজন্য সাবধানবাণীও উচ্চারণ করেন লিওনার্দো: "জলের তলায় দীর্ঘক্ষণ থাকার আসল রহস্যটি আমি লিখছি না— কারণ দুষ্ট ব্যক্তি এটিকে গুপ্তহত্যার দুষ্কর্মে ব্যবহার করতে পারে।"[২১] তুর্কিরা যখন বন্দি খ্রিস্টানদের মুক্তি দিতে অস্বীকার করে, তখন এই গোপন পদ্ধতিই যে পারে তাদের বাগে আনতে, এ বিশ্বাসও তাঁর ছিল। এবং এর ফলে যে তুর্কি জাহাজের ধনসম্পত্তিও ভেনিসরাজের করায়ত্ত হবে, ও তাঁর কিছু অংশ তিনিও পাবেন। এমন আভাসও পাচ্ছি: "কাউকেই শিখিও না এই বিদ্যা, তা হলেই একমাত্র তুমি সফল হবে।" "প্রথমে একটি আইনি চুক্তি করে নাও, যাতে মুক্তিপণের অর্ধেক তোমার করায়ত্ত হয়। অতঃপর শেখাও..."[২২] এসব করে যে খুব লাভ হল তা নয়। কোনও ভেনিসীয় সেনাপতিই এই কায়দাটিকে কাজে লাগাবার জন্য এগিয়ে এলেন না। শিল্পীর আঁকাতেই কেবল থেকে গেল ওই কল্পনা। শিগগিরি ভেনিস 'মহান দ্বার'-এর সাথে একটি চুক্তি করল। লিওনার্দোও ১৫০০-র এপ্রিলে ফিরে গেলেন ফ্লোরেন্সে।

এ-সময়ে তাঁর আটচল্লিশ বছর বয়স। চুলগুলি ঈষৎ ছাইরঙা হয়ে উঠতে শুরু করেছে।

জলে নামবার পোশাক ও সমুদ্রের তলায় যুদ্ধ করবার নানা উপকরণ। বিবলিওতেক আমব্রোজিয়েন (কোদেক্স আতলান্তিকাস, ৩৩৩ পশ্চাৎপৃষ্ঠা), মিলান।

প্যারাশুট। বিবলিওতেক আমব্রোজিয়েন (কোদেক্স আতলান্তিকাস, ৩৮১ পশ্চাৎপৃষ্ঠা), মিলান।

চারকোনা সিঁড়ির শ্রেণি। বিবলিওতেক দ্য ল্যাঁস্তিত্যু (পাণ্ডুলিপি বি ৪৭ সম্মুখপৃষ্ঠা), পারী।

তাঁর নিজের ফ্লোরেন্স যেন অনেকটাই বদলে গেছে। মেদিচি পরিবার বিতাড়িত হয়েছে, আবার গণতন্ত্র হয়ে উঠেছে ফ্লোরেন্স। ইতিমধ্যে চার বছর কেটেছে ধর্মীয় শাসনে, জেরোম সাভোনারোলের একনায়কতন্ত্রের চড়া ধর্মান্ধতার উল্লাসে। শেষ পর্যন্ত অবশ্য পোপের হস্তক্ষেপে তাঁকে অতি অসম্মানে উন্মুক্ত স্থানে পুড়ে মরতে হয়। সাভোনারোল উৎখাত হলেও, তাঁর নিজের পূর্বের ভবিষ্যদ্বাণী ফলে গেল তাঁর শহিদ হবার ঘটনায়, এবং তাঁর ভাবধারার একটা প্রভাব তখনও রয়ে গেছে ফ্লোরেন্সে। ফলে তাঁর মৃত্যু যে একজন সন্তের মৃত্যু একথা বিশ্বাস করবার লোকও আছে সেখানে। এমনকী বত্তিচেল্লি, লোরেনৎসো দি ক্রেদি, বাক্কিও দেল্লা পোর্তা— এঁদের ভেতরেও ওই দোমিনিকান সাধুর তমসাচ্ছন্ন ছায়া শেষদিন পর্যন্ত রয়ে যাবে। 'উন্নাসিকতার বিসর্জন' নামক ১৪৯৭-র বিশাল আয়োজনে অনেকেই উৎসবের মেজাজে যোগ দিয়ে পুড়িয়েছেন শিল্পকীর্তি, বাদ্যযন্ত্র, তাস, বই, 'অ-খ্রীস্টীয়' বই, আয়না, নারীর অলংকার ও বাহুল্যময় পোশাক। অনেক শিল্পী তখনও কোনও 'ঐহিক' বা ভগবদ্-সংসর্গহীন বিষয় নিয়ে আঁকতে বা মূর্তি গড়তে রাজি নন।

এই সময়ে সের পিয়েরোর সাথে দেখা হল লিওনার্দোর। পিতৃমিলনের মুহূর্তে পিতার বয়স চুয়াত্তর। চতুর্থ পত্নী ও এগারোটি ছেলেমেয়ে নিয়ে তিনি থাকেন তখন ভিয়া ঘিবেলিনার নতুন একটি বাড়িতে। এই পত্নীর নাম লুক্রেসিয়া দি গুগ্লিয়েলমো। উকিলের মেয়ে তিনি। মধ্যবর্তী সময়ে নিয়মিত চিঠিপত্রে যোগাযোগ রক্ষা করে গেছেন পিতাপুত্র। একটি চিঠিতে পাই, আবেগের তীব্রতা সংবরণ করে দা ভিঞ্চি বলছেন, "তোমার শরীর ভাল আছে, সে সংবাদ যেমন আমাকে আনন্দ দিয়েছে। তোমার দুঃখের কাহিনি আমাকে ব্যথিত করেছে।"[২৩]

সান্তা মারিয়া নুয়োভার ব্যাংক থেকে তিনি পঞ্চাশ ফ্লোরিন তোলেন। কারণ লুই দা লিনির আশ্রয়লাভ তাঁর ঘটেনি— তিনি নেপলস যাননি, উলটে লম্বার্দি ছেড়ে ফ্রান্সে ফিরে গেছেন। এসময় তাঁর আশ্রয়দাতা, পৃষ্ঠপোষক যেমন চাই, চাই মাথার উপরে ছাতও। এসময়ে খবর পেলেন শিল্পী, আন্নানৎসিয়াতার মঠ-পালক একটি ছবি আঁকাতে চান। লিওনার্দো সম্মতি দেন। ফিলিপিনো লিপ্পি ইতিমধ্যেই চুক্তি স্বাক্ষর করেছেন। কিন্তু তিনি তাঁর স্বদেশি এই বিশাল খ্যাতিমান শিল্পীর জন্যই সসম্মানে পথ ছেড়ে দিলেন। ফলে ওই ভ্রাতৃসংঘের মঠে স্থান হল লিওনার্দো ও তাঁর অনুগত সালাইয়ের। তবে প্রথম কয়েক মাস আঁকা শুরুই করলেন না তিনি। সান সালভাতোরের গির্জাটির সংরক্ষণে ব্যাপৃত রইলেন। ব্যস্ত রইলেন সান মিনিয়াতো আল মন্তের ঘণ্টাঘর সারাইয়ের কাজে। মিলানের ডোমের ঘণ্টাঘরও তো তাঁর প্রতিযোগিতার আগ্রহ উৎপাদন করেছে একদা। তাই তিনি এসব ব্যাপারে বিশেষজ্ঞই বলা যায়।

মনতুর মার্কুইস ফ্রান্সেস্কো দে গাজাগুয়ের জন্য একটি ভিলার নকশাও এই সময়ে তিনি করেন। এদিকে মঠের সাধুরা অধৈর্য হয়ে ওঠেন, তাগাদা দিতে থাকেন ছবিটির জন্য। কারণ ছবির ফ্রেমের কাজ তখনই দেওয়া হয়ে গিয়েছে বাক্কিও দ্যনিওলোকে। লিওনার্দো যেন নিশ্চিন্তে তখন ভার ও ভরের তত্ত্ব নিয়ে নানান পরীক্ষানিরীক্ষায় ব্যস্ত। অথবা পাচিওলির সাথে অঙ্ক ও জ্যামিতির তত্ত্বে নিবিষ্ট।

অন্যদিকে মনতুর মার্কুইস ইসাবেলও সেই ছবিটির জন্য অধৈর্য হয়ে উঠেছেন। ১৫০১ সালে তিনি তাঁর পরিচিত এক ফ্লোরেন্সীয় সাধু পিয়েত্রো দা নোভেল্লারাকে লেখেন, "শ্রদ্ধেয় ফাদার, ফ্লোরেন্সীয় শিল্পী লিওনার্দো নাকি এমুহূর্তে ফ্লোরেন্সে আছেন। দয়া করে আমাদের জানান, তিনি এখন কী করছেন, সেই ছবিটি আঁকছেন কিনা যেজন্য তিনি আমাদের কাছে প্রতিজ্ঞাবদ্ধ। ওই শহরে তিনি কতদিনই বা থাকবেন। তাঁকে আরও জিজ্ঞাসা করবেন, আমাদের প্রাসাদের জন্য আর একটি ছবি তিনি আঁকবেন কি না? সম্মতি দিলে বিষয় ও তারিখ বেছে নেবার স্বাধীনতা তাঁরই থাকবে। যদি তাতে রাজি না হন তা হলে আমাদের জন্য একটি ক্ষুদ্র মাদোনা-চিত্র যেন অন্তত করে দেন— বিশ্বাস ও নম্রতায় ভরা যেমন ছবি তিনি এঁকে থাকেন।"

এই সাধু যান দ্য ভিঞ্চির কাছে এবং ১৫০১-এর ৮ এপ্রিল মার্কুইসকে জানান— "লিওনার্দোর এখানে অবস্থান এতটাই স্থিতিহীন ও অনিশ্চিত যে তিনি প্রায় দিন আনি দিন খাই অবস্থায় আছেন।" সাধুদের জন্য তিনি এখন যে ছবিটির প্রস্তুতি নিচ্ছেন সেটির বর্ণনাও আছে চিঠিতে— মাদোনা, সন্ত আন এবং পবিত্র শিশুর *(la Vierge, Sainte Anne et Jésus enfant)*[২৪] প্রতিরূপসহ। তা ছাড়া তিনি আর কিছুই করছেন না—"শুধু ছাত্রদের আঁকা প্রতিকৃতিতে অল্পবিস্তর হাত লাগানো ছাড়া।" মার্কুইস এত তুচ্ছ কৈফিয়তে শান্ত হবার নন। তাই ওই দৌত্যের দায়িত্বপ্রাপ্ত ফাদার আবার লেখেন ১৪ এপ্রিল, তিনি আবার দা ভিঞ্চির ছাত্রদের সাথে কথাবার্তা বলেছেন—এবং 'গাণিতিক গবেষণা'র জন্যই যে লিওনার্দো মহাব্যস্ত, তাও জেনেছেন। এর পরেই তিনি একটি পূর্বের স্ববিরোধী কথা বলেন— শিল্পী নাকি ফ্রান্সের রাজার প্রিয়পাত্র ফ্লোরিমন্দ রোবের্তের জন্য একটি ছবি আঁকতেও ব্যস্ত; এটি 'চরকার মাকু হাতে এক মাদোনা' *(Vierge au fuseau)*।[২৫]

হার না মেনে, মার্কুইস আরও বার কয়েক লিওনার্দোকে ধরবার চেষ্টা করেন, নানা পত্রাঘাতে জর্জরিত করেন তাঁকে। ১৫০২-এর ৩ মার্চের[২৬] এক চিঠিতে লোরঁ দ্য ম্যাগনিফিসেন্টের কাছ থেকে পাওয়া কিছু ফুলদানির ব্যাপারে বিশেষজ্ঞ হিসেবে তাঁর সাহায্য চান, ১৫০৪-এর ১৪ মে তাঁকে মোটা মাসোহারার বিনিময়ে তাঁর সভায় আসতে অনুরোধ করে দূত পাঠান, এবং একটি চিঠিতে জানান : "শ্রীলিওনার্দো সমীপেষু, আপনি ফ্লোরেন্সেই আছেন অবগত হয়ে আমরা আশান্বিত যে আমাদের বাসনা পূর্ণ হতে চলেছে। যখন আপনি আমাদের এখানে এসেছিলেন, তখন আমাদের একটি প্রতিকৃতি ভুসোকালিতে করে দিয়েছিলেন, এবং এক দিন সেই ছবিটি রং দিয়ে সম্পূর্ণ করে দেবেন কথা দিয়েছিলেন। বুঝতে পারছি যে এই প্রতিজ্ঞা আপনার পক্ষে রক্ষা করার অসুবিধা আছে। তাই, অনুরোধ করছি যে আমাদের প্রতিকৃতির পরিবর্তে অন্তত যদি বালক যিশুর[২৭] একটি প্রতিকৃতি তৈরি করে দেন। এই যিশুর বয়স আন্দাজ বারো বছর, অর্থাৎ যে বয়সে তিনি মন্দিরের পুরোহিতদের সঙ্গে তর্কে অবতীর্ণ হন। এবং ছবিটি যেন আপনার শিল্পের মধ্যে সচরাচর যে উচ্চ মানের পরিচয় পাওয়া যায় সেইরূপ সৌন্দর্য ও সুষমায় মণ্ডিত হয়। যদি আপনি আমাদের ইচ্ছার মান রাখেন, তবে আপনি যত চাইবেন ততটাই দক্ষিণা আপনাকে প্রদান করতে আমরা সম্মত থাকছি।" এর পর আবার ১৫০৪-এর ৩০ অক্টোবর চেষ্টা হয়। ১৫০৬

সালে তিনি সের পিয়েরোর প্রথমা স্ত্রীর ভাইয়ের মধ্যস্থতায় আর একটি চেষ্টা চালান (এই আলেস্‌সন্দ্রো দেগলি আমাদোরির সঙ্গে ১৫০৫ সালে লিওনার্দোর ফিয়েসোলে দেখা হয়েছিল পুনরায়)। তাঁর লেগে থাকার ক্ষমতার কাছে নতিস্বীকার করেছিলেন পেরুজিনো, রাফায়েল, তিতিয়ান— সবাই। কিন্তু একমাত্র লিওনার্দোকেই তিনি বাগে আনতে পারেননি এবং তাঁর কাছেই তাঁকে নত হতে হয়েছিল এতটা। এমনকী চিঠির উত্তরও লিওনার্দো তাঁকে দিতেন বলে মনে হয় না। রাজন্যবর্গের কাছেও এতটা স্বাধীনতা ও আত্মমর্যাদা বোধহয় প্রথম লিওনার্দোই দেখালেন।

১৫০১-এর এপ্রিলে লিওনার্দো মঠ-ভ্রাতাদের বায়না করা ছবিটি নিয়ে কাজ করছিলেন। স্কেচ থেকেই বোঝা যাচ্ছিল যে 'কুমারী মাতা, সন্ত আন ও শিশু যিশু'র *(la Vierge, Sainte Anne et l'Enfant Jésus)* ছবিটি অসামান্য হবে— ভাসারি জানান। ছবিটি শেষ হবার পর দু'দিন ধরে জনসাধারণ ছবিটির সামনে ভিড় করে থাকেন তার সৌন্দর্যে মুগ্ধ ও হতবাক হয়ে— যেন এক 'সুগম্ভীর উৎসব'। ছবিটি নিখুঁত বাস্তবতার এক আশ্চর্য সম্পদ। গোটা ফ্লোরেন্স উদ্বেল হয়ে ওঠে।

এখন ছবিটি লুভ্র-এ।[২৮] সন্ত আনের কন্যা কুমারী মাতা মেরি বসে আছেন সন্ত আনের কোলের কাছে— ঝুঁকে পড়ে হাতে ধরে আছেন শিশু যিশুকে। যিশুকে সরাতে চাইছেন মেষশাবকটির থেকে। মেষ হল খ্রিস্টানদের কাছে যিশুর জীবনের 'প্যাশন' অর্থাৎ ক্রুশ-যন্ত্রণার প্রতীক। কেন না মেষই চিরকালীন বলিপশু। তিনটি পৃথক চরিত্রের সংস্থান ও তাদের গতিময়তা—মুখমণ্ডলের কোমলতা— সমালোচকদের বিস্মিত করেছে। ফ্রয়েড 'মাতৃত্বের এই বিভান্বিত রূপকে' আশ্চর্যের সাথে লক্ষ করেছেন। অন্যথায় ফ্রয়েড লক্ষ করেছেন মা মেরি এবং সন্ত আনকে সমবয়সিনী বলে মনে হচ্ছে—এবং শিশু যিশুর দু'জন মা আর পালিকা মায়ের উপস্থিতি দেখা যাচ্ছে। যেন দুইজন মা-ই ভালবাসায়, মাতৃত্বে উদ্বেল। ফ্রয়েড ভাবেন— লিওনার্দোর নিজের যেমন সত্যিকার মা ও সৎমা দু'জনেই তাঁকে ভালবাসা দিয়েছেন— সেই সত্যির প্রকাশ এই ছবি— যা আর কারও পক্ষেই আঁকা সম্ভব ছিল না। (তাঁর লেখার দ্বিতীয় সংস্করণে ফ্রয়েড বলেন তাঁর এক ছাত্রের আবিষ্কারের কথা, লিওনার্দোর শৈশবস্মৃতিতে 'অচেতন প্রতীক-চিত্রের' মতো সেই যে শকুনের আবির্ভাব হয়েছিল, কুমারীর গাঢ় নীল পোশাকে যেন তারই ইঙ্গিত।)[২৯]

ফ্রয়েডের সমস্যা হল এই বিষয় বা থিমটিকে মৌলিক ভাবায়। ইতালির নবজাগরণের সময়ে 'সন্ত আন, মেরি ও শিশু যিশু' এক অতিপ্রচলিত থিম। মাসাচ্চিও, গোৎসোলি— এঁরাও এই বিষয়ের উপরে কাজ করেছেন। একটি ইতালীয় বাক্যবন্ধও এজন্য ব্যবহৃত হত নিয়মিত—'সান্তা আন্না মেত্তের্জা' অর্থাৎ 'তৃতীয় চরিত্র সন্ত আন।' এই কম্পোজিশন কুমারীর ক্রমবর্ধমান কাল্ট এরই অন্তর্ভুক্ত। অপৌরুষেয় গর্ভাধান বা 'ইমাকুলেট কনসেপশন'-এর ধারণারই এক বৃহত্তম রূপ— যিশুর দিদিমা সন্ত আনকেও গ্রহণ করা মেরির পবিত্রতার বৃত্তে। এ যেন ইভানজেলিস্টদের 'হোলি ট্রিনিটি'র আর এক ব্যাখ্যা : যিশু, মা মেরি ও সন্ত আন এই তিনজনকে নিয়ে যেন এক পিরামিডসুলভ কম্পোজিশন তৈরি হয়— যাকে

লিওনার্দো নিয়ে গেছেন এক চূড়ান্ত সুষমায়। এই ছবিটির সাথে সাথে খ্রিস্টের উপরে লিওনার্দোর আধ্যাত্মিক চিন্তার আর এক ধাপ আমরা দেখি— 'প্রস্তরময় স্থানে কুমারী' *(la Vierge aux Rochers)* দিয়ে যে চিন্তার সূত্রপাত। যেন যিশু ক্রুশবিদ্ধ হয়ে মৃত্যুর জন্য পূর্বনির্ধারিত তাঁর জন্মমুহূর্ত থেকেই। অথচ কোনও ঘটনার সাহায্য ছাড়াই এখানে এ চিন্তাকে ফোটাবেন লিওনার্দো। ভাবনার স্তরে থাকাকালীন বেশ কয়েকটি স্কেচ করেন তিনি, প্রথমে যিশুর ক্রীড়ার বিষয় হিসেবে রাখেন সন্ত জাঁকে (এই স্কেচটি আছে লন্ডনে)। পরে তা পালটে করেন মেষশিশু। আরেকটি স্কেচে মেরির ভঙ্গিতে সেই প্রতীকী মেষশিশুটির থেকে যিশুকে সরিয়ে রাখবার প্রয়াস। অপরদিকে সন্ত আন যেন তাঁর কন্যাকে বাধা দিচ্ছেন এই নিষ্ফল কাজটি করতে কেন না, এ সরিয়ে রাখায় তো কোনও সুরাহা নেই— অন্তিমে যা ঘটবার তা ঘটবেই— মানুষের পাপের বোঝা নামাতে ক্রুশে বিদ্ধ তো যিশুকে হতেই হবে। (এই স্কেচটি আজ লুপ্ত— এরই বর্ণনা দেন পিয়েত্রো দা নোভেল্লেরা)।

শেষ হওয়া ছবিটি, যেটি লুভ্রে আছে, তাতে দেখব— এক নারী, সন্ত আন, হাস্যমুখী, শান্ত। অন্য নারী কাতর— সন্তানের ভাগ্য নিয়ে দুর্ভাবনাময়। দু'জনেরই বয়স প্রায় এক হলেও, সময়াতিগ এই ছবিতে তা কোনও বিচ্যুতি নয়। (সময়হীন এইসব ছবি বা মূর্তিতে রূপকল্প ছিল চিন্তনের বিষয়ীভূত। মাইকেল এঞ্জেলোর তৈরি ভাটিকানের 'লা পিয়েতায়' মেরির কোলে শায়িত যিশু যেন মেরির চেয়েও বয়স্ক।) তবে লিওনার্দো যে এই 'সান্তা আন্না'র কল্পনায় তাঁর পূর্ববর্তীদের চেয়েও ঢের ঢের এগিয়ে ছিলেন— এটা নিঃসন্দেহে বলা যায়। ধর্মীয় চেনা আইকনোগ্রাফির ভেতরেই নতুন প্রাণস্পন্দন পুরে দিয়েছিলেন তিনি।

বেশ কিছু বছর ধরে এই ছবিটির ওপরে কাজ করেন লিওনার্দো— হয়তো বা আট-ন' বছর। তথাপি লুভ্র-এ রক্ষিত ছবিটি অসম্পূর্ণ। পশ্চাৎপটের নিসর্গদৃশ্য ও চরিত্রদের পোশাক কোনওটিই শেষ করেননি তিনি। অবশ্য তাঁর ছাত্রেরা ছবিটির প্রতিরূপ রচনা করেছিলেন পরস্পরকে পাল্লা দিয়ে।[৩০] শেষ না করবার কারণ? পিয়েত্রো দা নোভেল্লেরা লেখেন, ইসাবেল, অর্থাৎ মনতুর মার্কুইস-কে— লিওনার্দোর রং তুলির প্রতি তৎকালীন অনীহার কথা। অতিরঞ্জিত হলেও, এটা ঠিকই যে সে সময় শিল্পী অতি ব্যস্ত ছিলেন পছন্দসই একজন পৃষ্ঠপোষক খুঁজে পাবার জন্য। এই খোঁজ চলবে প্রায় তাঁর জীবনের শেষদিন পর্যন্ত— তাঁকে ফের ফ্লোরেন্স থেকে সরিয়ে নিয়ে যাবে, ফিরিয়ে নিয়ে যাবে মিলানে, তাঁকে ঠেলে দেবে রোমের দিকে— অনুক্ষণ তাঁকে পথে পথে ফেরাবে।

১৫০২ সালে সেজার বোর্জিয়ার মধ্যে তিনি এক সঠিক পৃষ্ঠপোষককে খুঁজে পেয়েছিলেন— কেন না শেষ অব্দি পঞ্চাশ বছর বয়সে লিওনার্দো তাঁর বহুপ্রার্থিত পদটি পেলেন— সামরিক প্রযুক্তিবিদের স্থান। অথচ আজকের দিনে সেজার বোর্জিয়ার নামটি নানা কুকর্মের স্মৃতিবহ। নিষ্ঠুরতা, বিলাসব্যসন, অগম্যগমন। পোপ ষষ্ঠ আলেক্সান্দারের জারজ পুত্র তিনি। মা এক রোমান বেশ্যা। যোলো বছর বয়সেই কার্দিনালের পদ অধিকার করে বাইশ বছর বয়সে আবার পৌরোহিত্য থেকে বিদায় নিতে হয় তাঁকে। নবজাগরণের উজ্জ্বল মুদ্রার উলটোপিঠের প্রতীক যেন তিনি সে সময়কার যাবতীয় কদর্যতার প্রতিভূ।

নিজের বোন লুক্রেসিয়াকে তিনি বিবাহ দেন বেছে বেছে নানা রাজন্যের সাথে। এবং তাঁদের অর্থ হস্তগত করে তাঁদের হত্যা করেন বা ছুড়ে ফেলে দেন। গির্জার এক উঁচু পদের লোভে নিজের ভাইকে হত্যা করেন।

তাঁর সমসাময়িকেরা, ঐতিহাসিকেরা নানা ব্যঞ্জনাময় ভাষায় তাঁর বর্ণনা দিয়েছেন। গুইসার্দাঁ বলেছেন, 'রক্ততৃষিত এক বর্বর', 'তুর্কির চেয়েও ভয়ানক।' অনেকে তাঁর ব্যক্তিত্বের মোহে আবিষ্ট হয়েছেন। তাঁকে বর্ণনা করেছেন প্রতিভাময় এক অভিযান-নেতা হিসেবে। আসলে এইরকমের অত্যাচারী রক্তপিপাসু নেতা হয়তো সেযুগে কম ছিল না। কিন্তু তাঁর একটা বৈশিষ্ট্য ছিল— তিনি খোলাখুলিভাবে ক্ষমতাপ্রিয় ছিলেন। অকারণে হত্যা করতেন না। নিজের ব্যক্তিগত উচ্চাকাঙ্ক্ষা চরিতার্থ করতেই যে তাঁর হত্যালীলা— তা কোনও মিথ্যা আদর্শ ও ভণ্ড নৈতিকতার দর্শন খাড়া করে তার পেছন থেকে না ঘটিয়ে প্রকাশ্যেই করতেন। আধুনিক নেতাদের মতো শঠতা ও ভণ্ডতা ছিল না তাঁর।

সাতাশ বছর বয়সেই বোর্জিয়া গোটা কেন্দ্রীয় ইতালিকে ভাটিকানের ছত্রছায়ায় অর্থাৎ পিতা পোপ আলেক্সান্দারের শাসনতলে আনবার উদ্দেশ্য প্রায় চরিতার্থ করে ফেলেছেন বলে ভাবেন। বাকি রইল শুধু উপদ্বীপ অঞ্চলটির জয়যাত্রা (যা নিয়ে ফ্রান্স ও স্পেন খেয়োখেয়িতে মত্ত)। নিজের নাম 'সেজার' তাঁর মাথায় চড়ে বসেছে— রোমের সিজারের মতো সর্বক্ষমতাময় হতে চান তিনি। নিজের পতাকায় ব্যবহৃত স্লোগানে বলা হয় 'হয় সেজার, নয়তো কিছু নয়।'

সেজার বোর্জিয়া যখন ফরাসিদের সঙ্গে লম্বার্দি আক্রমণে যোগ দেন, সে সময়েই ১৪৯৯ নাগাদ, লিওনার্দো তাঁকে দেখেছিলেন— লিনির কাউন্টের সঙ্গে। হয়তো প্রথম দর্শনে তাঁরা পরস্পরকে পছন্দ করেন। রাজপুত্র সেজারের ঔদ্ধত্যের সঙ্গে লিওনার্দোর অদম্য উৎসাহ ও সামরিক প্রযুক্তির ব্যাপারে উদ্দীপনা— দুটোই মিলে যায় কোথায় যেন। দু'জনেই জারজ সন্তান— দু'জনেই স্বপ্রতিষ্ঠিত। স্বাধীনচেতা ও চলতি হাওয়ার পরিপন্থী দুই ব্যক্তিত্বই। সেজারের প্রতিকৃতি থেকে আমরা জানি, তিনি সুদর্শন, আত্মপ্রত্যয়ী। আন্দালুসীয় মুখমণ্ডলকে ঘিরে আছে দাড়ি। শক্তিময় চেহারাটি দেখলে মনে পড়ে যায় শিকারের দিকে ওঁত পেতে থাকা চিতাবাঘের কথা যেমনটা তিনি নিজেই পুষতেন। এমনই দৃঢ়প্রতিজ্ঞ পুরুষের দাক্ষিণ্যই পছন্দ করবেন লিওনার্দো। মনোবিদরা বলবেন তাঁর পিতা সের পিয়েরোর ছায়া হয়তো তিনি তাঁর মধ্যে দেখে থাকবেন।

১৫০২-এর গ্রীষ্মের শুরুতে সামরিক প্রযুক্তিবিদের কর্মে বহাল হলেন লিওনার্দো। প্রায় দৈনন্দিন নোটের থেকেই জেনে নেওয়া যায়, জুলাইতে তস্কানির উপকূলে, পিয়োমবিনোতে জলাজমিকে শক্ত করায়, উপকূলে বাঁধ বা জাঙাল দেওয়ার কাজে তিনি ব্যস্ত। সমুদ্র ও ঢেউয়ের গতিপ্রকৃতি পর্যবেক্ষণে তিনি রত।[৩১] এরপর সিয়েনে, একটি ঘণ্টা পর্যবেক্ষণে।[৩২] অতঃপর আরেৎসোতে, ক্যাপ্টেন ভিতল্লোৎসো ভিতেল্লির সাথে আঞ্চলিক মানচিত্র তৈরির কাজে।[৩৩] এই তস্কান শহরটিকে ভিতেল্লি আক্রমণ করেন এই মানচিত্রেরই সহায়তায়। এরপর ভিতেল্লি যখন বোরজো সান সোপোলক্রো আক্রমণ করেন, তখন তাঁর কাছে লিওনার্দো আবদার জানান একটি দুষ্প্রাপ্য বইয়ের— আর্কিমেদিস প্রণীত সে বই যে ওই

অঞ্চলে আছে তা তিনি শুনেছিলেন।[৩৪] সেজার বোর্জিয়া জুলাই-শেষে যখন উরবিনোতে একটি কূটনৈতিক ক্যু ঘটান, তখনও দা ভিঞ্চি তাঁর সঙ্গে। উরবিনোর কয়েকটি গুরুত্বপূর্ণ দুর্গ, প্রাচীর, সিঁড়ির স্কেচ করেন দ্রুত হাতে। এমনকী একটি পায়রার ঘরও তাঁর কৌতূহল উদ্রেক করে।[৩৫] উরবিনো থেকে সেজার সম্ভবত অনেক মহার্ঘ শিল্পদ্রব্য ও দুর্লভ পাণ্ডুলিপি খচ্চরের পিঠে চাপিয়ে নানা গন্তব্যের দিকে প্রেরণ করেন। লিওনার্দো লিখছেন "অনেক ধনরত্ন, মূল্যবান দ্রব্য চারপেয়েদের কাছে অর্পিত হল, তারা সব দিকে দিকে চলে যাচ্ছে।"[৩৬] এরপর আড্রিয়াটিকের তটে পেসারো নগরে যান তাঁরা।[৩৭] তারপর রিমিনিতে, যেখানে এক 'সাংগীতিক ফোয়ারা'র মধুর বাদ্য শুনে মুগ্ধ হন শিল্পী।[৩৮] কিছুদিন পরে ফের উত্তরদিকে রওয়ানা হন তাঁরা, রোমানিয়ার রাজধানী সেজেনার উদ্দেশে।

১৮ আগস্ট তারিখে পাভিয়া থেকে সেজার বোর্জিয়া লিওনার্দোকে একটি 'পাশ' বা অনুমতিপত্র পাঠান, যাতে তাঁর প্রযুক্তিবিদের ভূমিকাটি বলবৎ হয়। এ সময় সেজার দ্বাদশ লুইয়ের সাথে সামরিক ষড়যন্ত্রের প্রস্তুতি নিচ্ছিলেন। "আমাদের সকল লেফটেন্যান্ট, ক্যাপ্টেন, কনদোত্তিয়েরি, অফিসার, সৈন্য ও প্রজাকে আমি এইরূপ আদেশ করি: আমাদের অতি উৎকৃষ্ট ও অতি পরিচিত স্থপতি ও মুখ্য প্রযুক্তিবিদ লিওনার্দো দা ভিঞ্চি, এই পত্রটির বাহক, আমাদের রাজ্যের দুর্গ, অপর স্থানাদিতে স্বচ্ছন্দে গমন করবেন। কোনওভাবে তাঁকে বা তাঁর সঙ্গীদের বাধা যেন না দেওয়া হয় এবং কোনও কর যেন তাঁর থেকে আদায় না করা হয়। কেন না ওইসব স্থানের পরীক্ষণ তাঁর কর্তব্য ও তাঁর মতামত আমাদের প্রয়োজন। এজন্য তাঁর প্রয়োজনীয় জনবলও তাঁকে যেন দেওয়া হয়। এর অন্যথা যিনি করবেন তিনি আমাদের বিরাগভাজন হবেন।" 'সঙ্গী'র উল্লেখে মনে হয় লিওনার্দো সালাই ও অন্যান্য ছাত্রদের নিয়েই তাঁর সফর করছিলেন। এইভাবে ক্ষমতাবান হয়ে তিনি সেজেনা ও পোর্তো সেজেনাতিকো অঞ্চলে কয়েকটি কাজে হাত দেন: কখনও স্থাপত্যের কাজ, কখনও খাল কেটে শহরের সাথে বন্দরকে জোড়ার কাজ। নোটবইয়ে অল্পবিস্তর এইসব কাজের উল্লেখ তিনি করেন। যেমন ৬ সেপ্টেম্বর সকাল ন'টার এক হঠাৎ-আসা চিন্তা তিনি টুকে রাখেন যে, পিরামিড আকারে কয়েকজন শ্রমিককে জড়ো করলে তা কামানের গোলা থেকে কোনও দেওয়ালকে বাঁচাতে পারে।[৩৯] কখনও বা, তিনি ভাবেন এক নতুন ধরনের হাওয়া-কলের কথা— যা প্রায় অর্ধশতাব্দী পরে 'হল্যান্ডীয়' হাওয়াকলের রূপে আবিষ্কৃত হবে। পথে দেখা ঘোড়ার গাড়িগুলি তাঁর উদ্ভট মনে হয়। তিনি বলেন, "রোমানিয়া হল মূর্খদের রাজধানী।"[৪০]

সে বছরের অক্টোবরের ১২ তারিখ সেজার উরবিনোর কাছে ফোসসোমব্রোন দখল করেন,[৪১] অতঃপর শীতে দখল করেন ইমোলা। ভিতেলোৎসো-সহ তাঁর নিজের সেনাপতিরাই ক্রমে তাঁর বিরুদ্ধে যায়। ফলে ইমোলায় তাঁকে সুরক্ষিত করতে লিওনার্দোকে কাজে নামতে হয়। দুর্গরক্ষার ব্যাপারে নানা বুদ্ধি দেন তিনি সেজারকে। একটি অত্যন্ত উন্নতমানের রঙিন মানচিত্র আঁকেন ইমোলার বৃত্তাকার নগরীটির। এইসময়ে তিনি একটি মৌলিক যন্ত্র আবিষ্কার করেন মানচিত্র অঙ্কনের কাজে সহায়তার জন্য। (পেদ্রেত্তির ধারণা, রাফায়েল যখন দশম লিয়ঁকে প্রাচীন রোমের ধ্বংসস্তূপের সম্বন্ধে রিপোর্ট দিয়েছিলেন— এই যন্ত্রটির কথাই বলেছিলেন। এটির কাজ অনেকটা কম্পাসের মতো। এক কেন্দ্রীয় বিন্দু

থেকে সমস্ত দিকে মাপ বাড়িয়ে কমিয়ে বিভিন্ন অবস্থানের আনুপাতিক মাপ নেওয়া।[৪২])

বোর্জিয়ার সভায় আগত অভ্যাগতদের মধ্যে একজন ছিলেন অটোমান সাম্রাজ্যের দূত। তাঁর থেকে লিওনার্দো জানেন, সুলতান বাজাজে কর্ন দ'র নদীর উপরে একটি সেতু বানাবার উপযোগী একজন প্রযুক্তিবিদ খুঁজছেন। এই সেতু পেরা ও ইস্তানবুলকে জুড়বে। বেশ কয়েকজন শিল্পী ইতিমধ্যেই তুর্কি রাজত্বে গিয়ে উপনীত হয়েছেন— 'সুভদ্র' বেল্লিনি সহ অনেকেই। খবরটি পাওয়ার পর, ইমোলা অঞ্চলে ভ্রমণকালে একটি আর্চসহ কাস্তেল দেল রিও-র সেতুটির নকশা কপি করেন তিনি। প্রাচীন বাইজানটাইন প্রদেশের ভূমির উচ্চাবচতা—টোপোগ্রাফি বিষয়ে জেনে নিয়ে অতঃপর তিনি এক বিশাল সেতুর নকশা করেন।[৪৩] বিস্ময়করভাবে আধুনিক ডিজাইন। এর আর্চটি দু'শো চল্লিশ মিটার লম্বা হবে। অতঃপর তিনি সুলতানকে পত্র দেন। ১৯৫২-তে ইস্তানবুলে তোপকাপির আরকাইভে পাওয়া যায় একটি তুর্কি ভাষায় অনূদিত পত্র— সুলতান বাজাজেকে 'কাফের লিওনার্দো' লিখিত। এই চিঠিটি বেশ আরবি ঢঙে লিখিত, ঈশ্বরের নামও নেওয়া হয়েছে বহুবার। এখানে শিল্পী বাতাসচালিত কল, নৌকোর খোল থেকে জল সাঁচবার স্বয়ংক্রিয় পাম্প, ইউরোপ ও এশিয়াকে জুড়বার বিশাল সেতু— অনেক কিছুর কথাই বলেছেন। তবে চিঠিটিতে বেশ কিছু অবাস্তবতা আছে— হয়তো তা অনুবাদের ফল। লিওনার্দো কি সত্যিই নিজেকে তুর্কির সুলতানের কাজে নিবেদন করতে চেয়েছিলেন? অবশ্য সে সময় তিনিই একমাত্র নন। ভাসারি জানিয়েছেন, মাইকেল এঞ্জেলোও কয়েক বছর পরে পোপের সঙ্গে একটি মতদ্বৈতের পর, কর্ন দ'রের উপরে সেতু তৈরির ব্যাপারে উৎসাহ দেখিয়েছিলেন। তবে বাজাজের মন্ত্রীরা লিওনার্দোর প্রস্তাবকে খুব গুরুত্বের সাথে বিচার করেছিলেন বলে মনে হয় না।[৪৪]

এই সময়েই সেজারের সভায় লিওনার্দোর আলাপ হয় ফ্লোরেন্সের গণতন্ত্রের সচিবপদে অভিষিক্ত এক রোগা, তীক্ষ্ণ ধূর্ত চক্ষুর, পাতলা ঠোঁটের, ছোট করে ছাঁটা চুলের ছোটখাটো মানুষের সাথে— নিক্কোলো মাকিয়াভেলি। অভিদর্শক হিসেবে রোমানিয়া আসেন তিনি। দৌত্যকর্মের তুলনায় তাঁর অধিক মতি সেজার বোর্জিয়া, নামান্তরে ভালেনতিনোয়া-র তস্কানির প্রতি মনোভাব বিচার করায়। তাঁর ইচ্ছাটা ছিল ফ্লোরেন্সের সাথে সেজার বোর্জিয়ার মতো দুর্ধর্ষ যোদ্ধার মিলন ঘটানো। এই প্রচণ্ড অত্যাচারী একনায়কের মধ্যেই তিনি খুঁজে পেয়েছিলেন তাঁর গ্রন্থ 'দ্য প্রিন্স' বা 'রাজপুত্র'-র নায়ককে। তিনি ছিলেন সেজারের অকৃত্রিম গুণমুগ্ধ। তাই কূটবুদ্ধি, ষড়যন্ত্র, বারুদ-গন্ধময় রাজনীতি— এইই তাঁর রচনার ও দর্শনের আধার।

মাকিয়াভেলির দর্শনকে দোষারোপ করা হয়েছে একটি অনৈতিক মূলমন্ত্র বা স্বতঃসিদ্ধকে বৈধতা দেবার জন্য। সেটা হল— রাজনীতি বা কূটনীতিতে অন্যায় বলে কিছু নেই। 'এন্ড জাস্টিফাইজ দ্য মিনস'— অর্থাৎ পথ যাই হোক না, উদ্দেশ্যই পথকে বৈধতা দেবে। যুগে যুগে বইটি নিষিদ্ধ হয়েছে, নিন্দিত হয়েছে। ভোলতেয়ার বইটিকে তুলোধোনা করেন। মন্তেস্কুও মাকিয়াভেলিকে তিরস্কার করেছিলেন বইটির নায়কের ভূমিকা ভালেনতিনোয়া-র ডিউক সেজার বোর্জিয়াকে দেবার জন্য। আবার নেপোলিয়ন ভেবেছিলেন এটিই একমাত্র

পঠনযোগ্য বই পৃথিবীতে। অবিশ্যি তার ফলও পেয়েছিলেন।

তবে ইতিহাসের রক্তক্ষয়ী ও বেদনাময় ঘটনাপ্রবাহের সত্যতার সামনে দাঁড়িয়ে সরল সাবলীল ভাষায় যে রচনা মাকিয়াভেলি করলেন, তা একমাত্র তুলনীয় শোদেরলোস দে লাক্লোসের যৌনক্রীড়ার ওপরে তাত্ত্বিক রচনার সাথে। মানব-চরিত্রের গভীর অনুধাবনেরই ফল এই বই। সম্পূর্ণ তদগত, আবেগহীন যথাযথ বিশ্লেষণ— যেন গণিতের কোনও সমস্যা নিয়ে লিখছেন। এই মনোভঙ্গি তো লিওনার্দোর প্রিয় হবেই। যে তিনমাস (১৫০২-এর অক্টোবর থেকে ১৫০৩-এর জানুয়ারি) মাকিয়াভেলি সেজারের সভায় ছিলেন, শীতের সন্ধ্যাগুলিতে কি এই মধ্যবয়সি শিল্পী ও তরুণ সচিবের মধ্যে দীর্ঘ আলোচনার অবসর ঘটেনি? অবশ্য দু'জনের কেউই তাঁদের রচনায় একে অপরের নামকে উল্লেখ করেননি। (আগে পিস্তোইয়াতে দেখা হয়েই ছিল তাঁদের, সেটা আমরা জানি।) তবে লিওনার্দোর নিজের লেখার অনেক বাক্যই খানিকটা মাকিয়াভেলির বক্তব্যের কাছাকাছি— অন্যদিকে 'ফ্লোরেন্সীয় কাহিনি' *(Histoires florentines)* গ্রন্থে মাকিয়াভেলি ছদ্মবেশে এই শিল্পীর কথাও রেখেছেন বলে মনে হয়।

এই সময়খণ্ড পর্যন্ত লিওনার্দো কিন্তু সেজার বোর্জিয়ার রক্তাক্ত কর্মকাণ্ডের সাথে সরাসরি যুক্ত হননি। মানচিত্র, নকশা, পরিকল্পনা দিয়েই ক্ষান্ত থেকেছেন। বড়জোর বোর্জো সান সেপোলক্রোর 'রক্তহীন' (গুইসার্দাঁ কথিত 'পরিকল্পিত') অভিযানে সক্রিয় অংশ নিয়েছেন। কিন্তু এরপর ভালেনতিনোয়া-র প্রতিটি পদক্ষেপ রক্তাক্ত— গণহত্যা, গুম খুন— নানা কুৎসিত কাণ্ডে ভরা। রোমানিয়ার গভর্নর রেমিরো দেল্লোর্কোর ঘটনা কি লিওনার্দো ক্ষমা করতে পারতেন? তাকে দিয়ে নতুন দখল করা অঞ্চলটিতে প্রজাদমনের কাজ যথেচ্ছ করিয়ে নিয়েছিলেন সেজার। যখন 'স্বাভাবিকতা' ফিরে আসে, তখন সবার ঘৃণিত ওই রেমিরোকে 'শাস্তি' দেবার নামে প্রকাশ্য দিবালোকে জনসমক্ষে যূপকাষ্ঠে ফেলে দু'-টুকরো করে কেটে রক্তাক্ত তরবারি শূন্যে তোলেন সেজার নিজেই— যেন প্রজাদের কাছে প্রমাণ করতে চান যত নিষ্ঠুরতা, যত দমন কোনওটাই তাঁর ইচ্ছায় ঘটেনি, সবকিছুর উদ্যোক্তা ওই নরাধম পাপিষ্ঠ। 'দ্য প্রিন্স' বইতে এইসব বিবরণ রেখেছিলেন মাকিয়াভেলি— ঘটনাটা দেখে হাততালি দিয়েছিলেন আর বলেছিলেন জনগণ 'এতেই খুশি, কারণ মূর্খ।' লিওনার্দো— যিনি মানব-অধিকারের পূজারি, প্রাণ যাঁর কাছে এত মূল্যবান, তিনি এ বিষয়ে কী ভেবেছিলেন, কোথাও লিখে যাননি।

সিনাগলিয়াতে মাকিয়াভেলির সাথে তিনি ছিলেন কিনা জানা নেই। ১৫০২-এর ডিসেম্বরে এই আড্রিয়াতিক তীরবর্তী ছোট নগরীটিতে তাঁর বিদ্রোহী সেনাপতিদের (কনদোত্তিয়েরি বা সামন্ত) সাথে তিনি এক শান্তিচুক্তির নাটক সংঘটিত করেন। সবাইকে স্বর্ণমুদ্রার উপহারে তুষ্ট করেন, মিত্রতা পুনস্থাপন করেন, সেনাপতিত্ব ফিরিয়ে দেন। তারপর হাসিমুখে 'আলিঙ্গনও করেন'— গুইসার্দাঁর ভাষায়। নিজের গৃহে বন্ধুত্বপূর্ণ এক সভায় তাদের ডেকে অতঃপর তাদের বন্দি করে শ্বাসরুদ্ধ করে একে একে হত্যা করেন তিনি।

নোসরার পল জোভ এই কাণ্ডকে বলেছিলেন 'মহান শঠতা।' আর ফ্রান্সের রাজা এই কর্মে মুগ্ধ হয়েছিলেন। এভাবেই সেজার কেন্দ্রীয় ইতালিকে করতলগত করলেন। তাঁর 'মুখ্য

প্রযুক্তিবিদ ও স্থপতি' তখন কী করছিলেন? ১৫০৩-এর মার্চে আমরা দেখি, লিওনার্দো ফ্লোরেন্সে ফিরে এসেছেন, আর সান্তা মারিও নুয়োভার ব্যাংক থেকে টাকা তুলেছেন। অথচ এই ক' বছরে কোনও টাকা রাখেননি তিনি ব্যাংকে? তবে কি রোমানিয়ায় ক' বছরের তাঁর কাজের কোনও দক্ষিণা তিনি পাননি? তাঁর নোটবইতেও উল্লেখ নেই, কবে সেজার বোর্জিয়ার সঙ্গ ছাড়লেন তিনি। চাইলে তো বোর্জিয়ার সাথে রোম যাত্রা করতেই পারতেন লিওনার্দো? তবে কি, তিনি ভেতরে ভেতরে টের পাচ্ছিলেন, বোর্জিয়ার অন্তিমকাল সমাসন্ন? এমনও সম্ভব যে মাকিয়াভেলির মাধ্যমে ফ্লোরেন্সে দৌত্য করে প্রজাতন্ত্রের কোনও কাজের বায়না তিনি ইতিমধ্যেই পেয়েছেন। অথবা, আমাদের যে কথাটা ভাবতে সবচেয়ে ভাল লাগবে— বোর্জিয়ার এই রক্তপাত তাঁর ভেতরে বিদ্রোহের জন্ম দেয় (কেন না, সেইসব নিহত কনদোত্তিয়েরিদের একজন তো ভিতেলেৎসো ভিতেল্লি নামে শিল্পীর এক ব্যক্তিগত বন্ধু, যাকে আর্কিমেদিসের পুথি আনতে অনুরোধ করেছিলেন তিনি একদা)।

১৫০৩-এর শুরুতে শিল্পীর নোটবইয়ের লেখাগুলি এই সমস্যা নিয়ে কিছুই বলে না। বরঞ্চ তাঁর প্রাচীন সখা আত্তাভান্তে-মিনিয়েচার-আঁকিয়েকে নিয়ে লেখা দেখি— তাঁকে ৮ এপ্রিল চার স্বর্ণ-দুকাত ধার দেবার কথা। বা সালাইয়ের খরচাপাতি (জুতোর জন্য তিন স্বর্ণমুদ্রা, আর জামার কাপড়ের জন্য তিন[৪৫])। সান্তা ক্রোচের এক সাধুর চিঠির উল্লেখ পাই ১৭ এপ্রিল।[৪৬] কোনও উল্লেখ নেই সেজার বোর্জিয়ার— এক জায়গায় ছাড়া। এক তারিখহীন এক স্মারক তালিকায় শুধু একটা বাক্যাংশ লেখা— "ভালেনতিনোয়া এখন কোথায়?"[৪৭] এই বাক্যের সাথে পূর্বাপর আর কোনও শব্দের যোগাযোগ নেই, কারণ একই পাতায় লেখা হয়েছে জুতো, বন্ধুবান্ধব আর করবিষয়ক আধিকারিককে নিয়ে মন্তব্য।

পরের কয়েক মাসে অবশ্য তাঁর সামরিক-প্রযুক্তি-বিশারদ জীবনপর্বের অভিজ্ঞতার সারাৎসার তিনি তুলে আনবেন ভয়ংকর এক যুদ্ধচিত্রের ফ্রেস্কো পরিকল্পনায়। অক্টোবর ১৫০৩-এ ছবিতে হাত দেন তিনি। তার আগের গ্রীষ্মেই একটি যুদ্ধসংক্রান্ত কাজে— এক খাল কাটার কাজে ব্যস্ত ছিলেন তিনি।

দুটো জিনিসই মাকিয়াভেলির হস্তক্ষেপে হয়েছিল বলে মনে হয়।

কারণ যুদ্ধটা ছিল ফ্লোরেন্স ও পিসার মধ্যে। একদা পিসা ছিল ফ্লোরেন্সের সামন্তরাজ্য। ফরাসিদের ১৪৯৪-এর প্রথম অভিযানের সময়ে রাজ্যটি স্বাধীন হয়ে পড়ে। তস্কানি অঞ্চলের প্রধানতম বন্দরটিকে পুনর্দখল করতে ফ্লোরেন্সের আগ্রহ স্বাভাবিক। জলপথ ও স্থলপথ, দু'দিক দিয়ে পিসা আক্রান্ত হলেও, এমনকী দুর্ভিক্ষকবলিত হয়েও, পিসা আত্মরক্ষার যুদ্ধ চালিয়ে যায়।

এই অভিযানে প্রযুক্তিবিদের পদ আগেই রোমানিয়াতে অলংকৃত করেছিলেন যিনি, স্বাভাবিকভাবেই ফ্লোরেন্স সেই লিওনার্দোকে নিয়োগ করেন। লিওনার্দো একটা পুঙ্খানুপুঙ্খ মানচিত্র রচনা করেন পিসা অঞ্চলের।[৪৮] পিসার কিছুটা আগে থেকে আর্নো নদীর গতিপথ পরিবর্তিত করবার পরিকল্পনাটি হয়তো লিওনার্দোই ফ্লোরেন্সের সরকারের কাছে পেশ করেন। যেটা করতে পারলে পিসাকে জলবঞ্চিত করা সম্ভব হবে— অর্থাৎ আর্নোর মোহানায় তার বন্দরটি অকেজো হয়ে পড়বে। ফলে বিনা যুদ্ধে আত্মসমর্পণে বাধ্য হবে

পিসা। সরকারি কর্তাব্যক্তিদের কাছে মাকিয়াভেলিই এই পরিকল্পনাটি তুলে ধরেন।[৪৯] হয়তো ভেনিসীয়রা তুর্কি আক্রমণ থেকে বাঁচতে লিওনার্দোর ফ্রিয়োল নদীতে বাঁধ দেবার প্রস্তাব প্রত্যাখ্যান করেছিলেন, কিন্তু এবার আর প্রত্যাখ্যাত হলেন না তিনি।[৫০] হয়তো পরিস্থিতিটা এতটাই নৈরাশ্যব্যঞ্জক ছিল যে অনেকের আপত্তি সত্ত্বেও ভোটে পাশ হয়ে গেল প্রস্তাব। কাজ শুরু হল ২০ আগস্ট, ১৫০৩।

মাকিয়াভেলির এক সহকারী বিয়াজিও বুয়োনাক্কোর্সি[৫১] ঘটনাবলিকে নথিবদ্ধ করেছেন। অক্টোবরের আগে, জানা যাচ্ছে, দু' হাজার শ্রমিক প্রতিদিন কাজে লাগে। কাঠের বাঁধ তৈরি হয় আর্নোর উপরে। দুটি খাল খোঁড়া হয় নদীখাত ঘুরিয়ে দেবার জন্য। পিসার থেকে দূরে একটি ধারাকে সমুদ্রের সাথে মিলিত করার চেষ্টা হয়— অন্য ধারাটি নিয়ে ফেলা হয় এক হ্রদে। কিন্তু দ্রুত বোঝা যায়, হিসেবমতো কাজ হচ্ছে না। কারণ অতি-উচ্চাশী প্রকল্পটি নানা ব্যর্থতার সম্মুখীন হতে থাকে। অভাবিত সব সমস্যায় জর্জরিত হয় কাজ। শ্রমিকদের মজুরিলাভে অনিয়মিততা কাজে ব্যাঘাত সৃষ্টি করে। নদীতে বন্যা আসে, ভেঙে পড়ে বাঁধের একাংশ। জলোচ্ছ্বাসে নতুন খালের পাড় ধসে যায়। কিছু লোক কাজ ছেড়ে চলে যায়— দেরি হতে থাকে কাজে। ছ' মাস কেটে যাবার পরও কাজের অর্ধেকও শেষ হয় না। মানুষ অধৈর্য হয়ে ওঠে। নদী নতুন খাতে বইতে অস্বীকার করায়, ফ্লোরেন্সের 'গ্র্যান্ড কনসাল' প্রকল্পটি ত্যাগ করলেন। বদলে, পিসাকে শায়েস্তা করার জন্য অন্য পরিকল্পনা হল— চারপাশ থেকে ঘিরে তাদের খাদ্য পৌঁছবার রাস্তা আটকে দেবার ব্যবস্থা।

লিওনার্দো, যথারীতি নদীবাঁধের প্রকল্পে কনসাল্টেন্ট বা উপদেষ্টার ভূমিকাতেই ছিলেন— অর্থাৎ প্রাথমিক খসড়া তৈরি হবার পর আর সরাসরি কাজটির সঙ্গে যুক্ত ছিলেন না। সরকারি কাগজে তাঁর নামোল্লেখ তাই ওই পর্বে আর পাওয়া যায় না। যুদ্ধহীনভাবে, প্রযুক্তিগত পদ্ধতিতে কোনও সংঘাতকে সমাধা করার এই যে চিন্তা, এটি অবশ্যই লিওনার্দোর মস্তিষ্কপ্রসূত। কিন্তু অসমতল ভূমিতে এই দুটি প্রণালী নির্মাণের উচ্চাকাঙ্ক্ষী পরিকল্পনার (যুদ্ধনৈতিক কারণে দেরি করবার উপায় ছিল না) ব্যর্থ হওয়ার পেছনে অন্য প্রযুক্তিবিদদের অবদানও ছিল।

আর একটি প্রকল্পের কথা পাওয়া যায় লিওনার্দোর নোটে; (মিলানে বসেই যার খসড়া করেন তিনি[৫২]) সেটি অন্যভাবে উচ্চাকাঙ্ক্ষী, খরচসাপেক্ষ, জটিল। ফ্লোরেন্স ও সমুদ্রের মধ্যে সরাসরি যোগস্থাপনের এই পরিকল্পনাটিতে, এমন একটি নাব্য খাল কাটার কথা ভাবা হয় যা সর্বদা ঊষর ওই অঞ্চলের সেচ সমস্যা মেটাবে এবং তস্কানির রাজধানীটিকে পিসা বন্দরের উপরে তার নির্ভরশীলতা থেকে মুক্ত করবে। এ কল্পনা প্রযুক্তিবিদ লুচা ফানচেল্লিও করেছিলেন। এই সময়ে লিওনার্দো এলাকাটিতে ঘুরে ঘুরে অসংখ্য মানচিত্র আঁকেন। যুদ্ধ তাঁর কাছে একটি দুঃখজনক গৌণ ঘটনা। যুদ্ধপরবর্তী সন্ধিগুলিও খুব দীর্ঘস্থায়ী হল না। কিন্তু এসবে মাথা না ঘামিয়ে বা পিসাকে শায়েস্তা করার চিন্তায় না মগ্ন হয়ে, তিনি এক আদর্শ ফ্লোরেন্স রচনার চিন্তায় মাতলেন। ফ্লোরেন্সের সাথে সমুদ্রের সংযোগ ঘটলে তো সমস্যার মূল থেকে সমাধান ঘটবে। তিনি তাঁর প্রকল্পের বাস্তবতা নিয়েও অনেক চিন্তা করলেন· ভাবলেন জলশক্তিচালিত নানা কারখানা খালের ধারে রাখবার কথা।[৫৩] লেখেন: "খালটি

জমির দামও বাড়িয়ে দেবে— প্রাতো, পিস্তোইয়া, পিসা এবং ফ্লোরেন্সের আয় বেড়ে যাবে দু' লাখ দুকাত করে— এমনকী লুক অঞ্চলের লোকেও একাজে বাধা দেবে না।"[৫৪] "যদি আর্নোর গতিপথ ঘুরিয়ে দেওয়া যায়, তবে সকলের জন্যই মাটির তলায় গুপ্তধন থাকবে।"[৫৫]

আসলে মিলানে থাকাকালীন এইসব চিন্তার উদয় তাঁর মনে। কারণ মিলান খাল-বিল-প্রণালীসমৃদ্ধ শহর, নাব্য শিরা-উপশিরায় ইতালির শ্রেষ্ঠ যোগাযোগময় অঞ্চল। ১৪৬০-এ তৈরি মিলান ও কোম হ্রদের মধ্যে যোগাযোগ স্থাপনকারী মার্তেসানার খালটিকে ভালভাবে স্টাডি করেছিলেন লিওনার্দো। অথবা নাভিগ্লিয়ো বেরেগুয়ার্দো, পাভি অঞ্চলের নদী বাঁধ। লুদোভিচের কল্পিত 'আদর্শ খামার' স্ফোর্জেস্কা। ১৪৯০ নাগাদ এইসব জলপথের অধ্যয়নের পর, জলের নানা বৈশিষ্ট্য, জলঘূর্ণি বা বাঁধের উপরে জলের চাপের প্রভাব, ইত্যাদি অধীত বিষয়গুলি নিয়েই তো একটি 'জলবিজ্ঞান' লিখতে বসেছিলেন তিনি।[৫৬] তিনি এক 'জলবিশেষজ্ঞ'ই হয়ে উঠেছিলেন ওই সময়ের ভেতরে। ফ্লোরেন্সে এসে তাই তিনি শহরটির জন্য 'প্রয়োজনীয়'[৫৭] হয়ে উঠতে চাইলেন, নিজের জলবিদ্যার প্রয়োগে। জলকে লিওনার্দো তুলনা করতেন মানবদেহের রক্তের সাথে। জলের বিষয়ে গভীর আগ্রহ ছিল তাঁর বরাবর। জলের সৃষ্টি-স্থিতি ও ধ্বংসের শক্তি সম্বন্ধে তিনি ছিলেন সচেতন। জলই ক্ষয়ের ক্ষমতা রাখে— "পাহাড়কে কুরে খায় জল, উপত্যকাকে ভরাট করায়— যদি পারত তবে জল গোটা পৃথিবীটাকে একটি নিখুঁত গোলকে রূপান্তরিত করত।"[৫৮] প্রকৃতির উপরে মানুষ যদি কর্তৃত্ব করতে চায় তো সর্বাগ্রে জলকে বশে আনতে হবে। 'সালা দেল্লে আস্‌সে'-তে জটিল বৃক্ষজাল এঁকে তিনি প্রকৃতির উপরে মানব-মস্তিষ্কের যে চ্যালেঞ্জ ছুড়ে দিয়েছিলেন— তাইই জলের ব্যাপারে তাঁকে ভাবতে উদ্বুদ্ধ করে।

তরুণতর বয়সে তিনি তাঁর একটি কর্মসূচিতে উল্লেখ করেছিলেন 'জলশক্তিচালিত যন্ত্র' উদ্ভাবনের কথা।[৫৯] মিলানে স্বয়ংচালিত রাস্তা ধোবার যন্ত্র ব্যবহার করতে চেয়েছিলেন নগর পরিকল্পনায়। বারবার নিজের লেখায় লিখেছেন বন্যা, জলোচ্ছ্বাসের বর্ণনা। ব্যবসায়ী বেনেদেত্তো দেই-কে লেখা এক চিঠিতে তিনি বর্ণনা করেন লিবিয়ার এমন এক বিশাল দৈত্যকার জলস্তম্ভের কথা যা 'তিমি মাছ ও জাহাজদেরও গলাধঃকরণ করে ফেলে'। এ যেন এমন এক দুঃস্বপ্ন, যা নাকি প্রায় সেই গুহামুখের কাছে গিয়ে লিওনার্দোর ভীতির সমতুল্য। সমুদ্রতল থেকে উঠে আসা এক রাক্ষস যেন— যা হতবুদ্ধি করে দেয় তাঁকে। তার বিশাল হাঁ-এর ভেতরে নতমস্তকে আত্মনিবেদন করা ছাড়া যেন আর কোনও উপায় থাকে না।"[৬০]

হয়তো এই তীব্র বাতিক বা অবসেশনের মূলে আছে তাঁর কোনও শৈশবস্মৃতি। যদিও তার কোনও বিবরণ তিনি নিজে দেননি। কিন্তু 'ফ্লোরেন্সের ইতিহাসে' *(Histoires florentines)* মাকিয়াভেলি উল্লেখ করেন, আর্নোর উপত্যকার এক ভয়াবহ বন্যার কথা। নিঃসন্দেহে ভিঞ্চি অঞ্চলেও ঘটেছিল এই বন্যা এবং সময়টা ১৪৫৬। অর্থাৎ লিওনার্দোর চার বছর বয়স। ফ্লোরেন্সকে হয়তো সেইভাবে ক্ষতিগ্রস্ত করেনি বন্যাটি। মাকিয়াভেলির তখনও জন্ম হয়নি। তবু তিনি দুটি পৃষ্ঠা জুড়ে ঘটনাটির বর্ণনা দেন। "এই ঘটনা দিয়ে যেন ঈশ্বর বুঝিয়ে দিলেন তিনি মানুষের চেয়ে কতগুণ ক্ষমতাবান।" লিখেছেন মাকিয়াভেলি। পুনরায়, ১৪৬৬-র বারোই জানুয়ারি আর্নোর জলোচ্ছ্বাসে বহু ক্ষতি হয় অঞ্চলটির। লুচা লানদুচ্চি

তাঁর 'ফ্লোরেন্সীয় জার্নালে' *(Journal florentin)* এই বিবরণ লিখেছেন। ...এইসব স্মৃতির কিছুটা কি তিনি ভেতরে বহন করে চলেছিলেন, সমস্ত জীবন? ফ্রয়েড এ বিষয়ে কিছুই বলেননি— এর মূল্য নিয়ে তাঁর কোনও অনুসন্ধান ছিল না। এ এক দুঃখের ব্যাপার।

লিওনার্দোর স্কেচে জলের তরঙ্গগুলি যেন ভয়াবহ সর্পাকৃতি কুণ্ডলী— স্নায়ুকুণ্ডলীর মতো, পেশির মতো। কালো প্রেক্ষিতের উপরে যেন জীবন্ত।[৬১] কার্ভ বা বক্ররেখার ব্যবহার লক্ষণীয় যেমন বক্রাকৃতিভাবে তিনি আর্নোকে সমুদ্রের সাথে জুড়ে দেবার জন্য একটি খালের কল্পনা করেছিলেন। প্রাতো, পিস্তোইয়া ও অন্যপ্রান্তে আলবানো পাহাড়ের পাশ দিয়ে বইয়ে নিতে চেয়েছিলেন। সেরাভাল্লের পাথর খুঁড়ে টানেল তৈরির প্রয়োজন ছিল এতে (আজ যা গাড়ি চলার রাস্তার জন্য করা হয়েছে)। পাম্পের সাহায্যে জল তুলে পাহাড়ের উপর দিয়ে বইয়ে দেবার কল্পনাও ছিল লিওনার্দোর।[৬২] চিয়ানার একটি অনুর্বর জলাভূমিকে এই জলেব সাহায্যে একটি কৃত্রিম হ্রদে পরিণত করার চিন্তা করেন তিনি। হ্রদ ত্রাসিমেনের সাথে এটিকে জুড়ে দিয়ে দুটির ভেতরে জলস্তর নিয়ন্ত্রণ করবার জন্য অত্যন্ত নিখুঁত গাণিতিক হিসেবও তিনি নথিবদ্ধ করেন। জটিল গণনায় তাঁর খাতার পাতা কালো হয়ে ওঠে। দুটি বিশাল মাটি খোঁড়ার যন্ত্রের নকশা করেন তিনি। রেলচালিত এইসব যন্ত্রের থেকে নানা উচ্চতায় শতাধিক শ্রমিক একসাথে কাজ করতে পারবে।[৬৩]

ধীরে ধীরে এইসব অতি উচ্চাশী পরিকল্পনা ছেড়ে তিনি বাস্তবের মাটিতে পা রাখেন।

১৫০৩-এর আগস্টে পোপ ষষ্ঠ আলেক্সান্দার মারা গেলেন। সম্ভবত ভুলক্রমে বিষপান করেছিলেন তিনি। সেজার বোর্জিয়া তাঁরই পুত্র— নির্বাসিত অবস্থায় নেপলস থেকে স্পেন হয়ে পলায়ন করেন। ধনসম্পত্তিহীন বোর্জিয়া শেষমেশ মৃত্যুবরণ করেন এক জঙ্গলে— নাভারের রাজার হয়ে যুদ্ধ করতে করতে।

পিসার যুদ্ধে ফ্লোরেন্সকে সাহায্য করতে করতেই লিওনার্দো ফের ফ্লোরেন্সের শিল্পীদের সংঘে বা গিল্ডে পুনরায় যোগদান করলেন। এবং শুরু হল একটি যুদ্ধের ছবি আঁকা। তিনি যে ফ্লোরেন্সে আছেন— সেই স্মৃতিচিহ্ন হিসেবে গণতন্ত্রের মহামন্ত্রী তাঁকে অনুরোধ করেন ছবিটি আঁকতে। মহামন্ত্রকের ঘরের দেওয়ালে বা 'পঞ্চশতের' সভাকক্ষের দেওয়ালে পালাৎসো ভেক্কিও-তে। যেন তা হয় ফ্লোরেন্সের পক্ষে কোনও গৌরবোজ্জ্বল ঘটনার দৃশ্য। শেষমেশ অবিশ্যি সান্তা মারিয়া নোভেল্লাতেই ছবিটি আঁকা স্থির হয়— কারণ মহামন্ত্রকের ৫৩ × ২২ মিটার কক্ষটির তখনও নির্মাণ চলেছে।[৬৪] ২৪ অক্টোবর এই গির্জার দুটি ঘরের চাবি তাঁর হাতে তুলে দেওয়া হয়— তাঁর ও তাঁর ছাত্রদের থাকবার জন্য এবং কর্মশালায় রূপান্তরিত করবার জন্য।

দেশপ্রেমমূলক যে বিষয়টি বাছা হল সেটা ১৪৪০-এর, ফ্লোরেন্স ও মিলানের মধ্যেকার 'আংঘিয়েরির যুদ্ধ'। বোর্জো সান সেপোলক্রো অঞ্চলে এই যুদ্ধটি সংঘটিত হয়। লিওনার্দোর নোটবইতে পাই এই যুদ্ধের এক পুঙ্খানুপুঙ্খ বর্ণনা— সম্ভবত আগোস্তিনো ভেসপুচ্চি নামে একজন সেক্রেটারির ঐতিহাসিক বিবরণ থেকে অনুকরণ করা। একটি বড় চার ভাঁজ করা কাগজের তিনভাগ জুড়ে এই যুদ্ধের নানা অংশগ্রহণকারীর নাম— যুদ্ধের স্থান ('পর্বত,

উপত্যকা, নদীবাহিত তৃণ অঞ্চল') কী ধরনের অস্ত্র ও যোদ্ধার সমাবেশ হয়েছিল তার বর্ণনা পাই (চল্লিশ বাহিনী অশ্বারোহী সেনা, দু'হাজার পদাতিক, গোলা...)। কালানুক্রমিক সূচি পাই ঘটনাবলির। সেনাপতিদের পরিকল্পনা, ভোর থেকে গৃহীত কর্মসূচি— এবং সূর্যাস্ত পর্যন্ত মৃতের ও আহতের বিবরণ। একটি সেতুকে বাঁচাবার জন্য অতি বীরোচিত কর্মকাণ্ডের উল্লেখ। মেঘের আড়াল থেকে সন্ত পিয়েরের অলৌকিক আবির্ভাব পর্যন্ত। তবে এই বিবরণের সাথে সত্যের যোগ নিয়ে বিতর্ক আছে: মাকিয়াভেলি তাঁর 'ফ্লোরেন্সীয় ইতিহাস' *(Histoires florentines)* গ্রন্থে বলেছেন শুধু অশ্ব থেকে পড়ে একটি সেনার মৃত্যু হয়েছিল। 'মহাধ্বংস' বলে যাকে ভেসপুচ্চি বর্ণনা করেন, তা যে আসলে দেশের মানুষের মনঃপূত এক বয়ান, এবং শিল্পীকে সেটাই শোনানো হয়েছিল— তাতে সন্দেহ নেই।

লিওনার্দো অবশ্য এসবের ধার ধারেননি। তাঁর মানসপটে নিজের মতো করে বিধৃতই ছিল যুদ্ধের ছবি। ১৪৯০-তে তিনি একবার লেখেন— "তুমি প্রথমেই আঁকবে কামানের গোলার ধূমাগ্নি ও অশ্বক্ষুরোত্থিত ধূলিময় এক পরিমণ্ডল।... মুখগুলি হবে লালচে— মূল কর্মকাণ্ড থেকে যত দূরে থাকবে মানুষ, লালচে ভাব কমবে।... তিরগুলি উঠবে চতুর্দিকে বিক্ষিপ্ত হয়ে। বাতাস পরিপূর্ণ করে নেমে আসবে সরলরেখায়। এবং উড়ন্ত গোলার পেছনে থাকবে আগুনের পুচ্ছ।... যদি ভূপতিত মানবমূর্তি আঁকো— তার ঘষটে চলা পথে ধূলিতে রক্তচিহ্ন আঁকতে ভুলো না। এবং কর্দমময় মাটিতে, চতুর্দিকে মানুষ ও অশ্বের চলে যাবার চিহ্নগুলি অঙ্কিত থাকবে। একটি ঘোড়া টেনে নিয়ে যাবে তার মৃত মনিবকে, পথে ছড়িয়ে রেখে যাবে কাদা ও ধুলার মধ্যে সেই মৃতের ছিন্ন ভিন্ন অংশগুলি।... পরাজিতের মুখ হবে বিবর্ণ ও পরাভূত— তার ভ্রূ হবে কুঞ্চিত, উপরে উত্থিত। কপালে বিষণ্ণ বলিরেখা।... অন্য মানুষেরা চিৎকাররত— তাদের মুখ হবে ব্যাদিত।... যোদ্ধাদের পদতলে আঁকবে নানা অস্ত্রশস্ত্রের ভাঙা টুকরো। টুকরো কোমরবন্ধ, ভাঙা ধনুক, তরবারির হাতল— ওই ধরনের বস্তু।... মৃত্যুপথযাত্রীদের দাঁত প্রকট হবে— চোখের পাতা উলটে যাবে— ভাঙা উরু এবং ছিন্ন মুঠি পড়ে থাকবে পাশে। একটি যোদ্ধাকে দেখাবে— অস্ত্রহীন, ভূলুণ্ঠিত কিন্তু তবু তীব্র ক্রোধ ও তিক্ততাবশে আর এক যোদ্ধাকে নখরাঘাতে দীর্ণ করছে। একটি ঘোড়া আরোহীহীন অবস্থায় শূন্যে দু'পা তুলে হ্রেষারত। তার খুরের আঘাতে মানুষ ক্ষতবিক্ষত।... এক দল আহত, তাড়িত মানুষ একটি অশ্বের মৃতদেহের তলায়। কিছু বিজয়ী মানুষ যুদ্ধক্ষেত্র থেকে ফিরে যাচ্ছে কর্দমাক্ত ধূলিমলিন মুখ হাত দিয়ে মুছতে মুছতে। ছবির একটিও অংশ ছেড়ে দিও না ধ্বংস ও রক্তচিহ্ন ছাড়া...।"[১৬৫]

'আংঘিয়েরির যুদ্ধ' *(Bataille d'Anghiari)*-র প্রাথমিক স্কেচগুলি (ভেনিসের আকাদেমিতে রাখা) এই অতিবাস্তব চিত্রকেই তুলে ধরে। যুদ্ধক্ষেত্রে মানুষ ও পশুর বিভ্রান্ত ভিড়, ধুলো ও ধোঁয়া। অসংলগ্ন, এলোমেলো বিক্ষিপ্ত রেখায় আঁকা, পরস্পরের সাথে ঠোক্কর খাওয়া রেখা। কুঠার হাতে পদাতিক বা দুটি মানুষের বর্বর হাতাহাতি— অশ্বখুর পিষ্ট মৃতদেহ— এগুলি যেন অতিকষ্টে উদ্ধার করে নেওয়া যায়। ক্রমশ এই নৈরাজ্যময় রেখাস্তূপ থেকে একটু একটু করে একটা কম্পোজিশন বের করে আনেন লিওনার্দো। ছবিটির মাঝখানে রাখেন অশ্বারোহীদের দিয়ে গড়া একটি ঘূর্ণির আকৃতি। একটি পতাকাকে দখল

করা নিয়ে তারা যেন যুদ্ধরত। এই একই ঘূর্ণি— যা দেখেছি আমরা তাঁর জলের তরঙ্গ বা ঝড়ের স্কেচে, স্টাডিতে। এই আলোড়নময় কেন্দ্রের অভিকর্ষেই যেন চারিদিকের বাকি চরিত্রেরা আবর্তিত হচ্ছে। পদাতিক ও অশ্বারোহী। উইন্ডসর দুর্গে বা ব্রিটিশ মিউজিয়ামে রক্ষিত বেশ কিছু খসড়া ছবি থেকে এবং রাফায়েল বা মাইকেল এঞ্জেলোর করা ওই ফ্রেস্কোটির প্রতিরূপ থেকে একটা ধারণা করে নেওয়া যায়। এখানে, আশ্চর্যভাবে, সেই একই ফর্মুলার প্রয়োগ যা ছিল 'ম্যাজাইদের অনুরাগপ্রদর্শন' *(l'Adoration des Mages)* ছবিতে।

১৫০৪-এর ফেব্রুয়ারিতে লিওনার্দো তাঁর জোগানদারদের কাছে একটি বিশেষ জিনিসের অর্ডার দেন। ভাসারির মতে সবচেয়ে বেশি 'উদ্ভাবনশীল'। জিনিসটি একটি ভারা বা মই। বস্তুটা সরানো যায়, দু'দিকে টানলে নিচু হয় আর দু'দিক থেকে চেপে দিলে উঁচু হয়ে ওঠে। অর্থাৎ যাতে কুড়ি মিটার দৈর্ঘ্য ও আট মিটার উচ্চতার ছবিটির বিশাল প্রেক্ষাপটের যে কোনও অংশে আরামে কাজ করা যায়। লিওনার্দো এই প্রথম এত গুরুত্বপূর্ণ একটা জিনিসের বায়না করলেন।

মহামন্ত্রকের তরফে একটি দলিলে আমরা পাই এই তথ্য যে, ৪ মে ১৫০৪ তারিখে লিওনার্দো কাজে হাত দেন। প্রাথমিকভাবে তাঁকে পঁয়ত্রিশ ফ্লোরিন দেওয়া হয় এবং এপ্রিল থেকে প্রতিমাসে পনেরো ফ্লোরিন করে দেবার দায় থাকে। পরিবর্তে তিনি পরের বছরের ফেব্রুয়ারির ভেতরে 'আংঘিয়েরির যুদ্ধ'র কাজ শেষ করবার জন্য প্রতিজ্ঞাবদ্ধ হন। যদি প্রতিজ্ঞারক্ষা না করেন, তাঁকে অর্থ ফিরিয়ে দিতে হবে।

এমন সংকীর্ণমনা চুক্তি লিওনার্দোকেও চটিয়ে দিতে বাধ্য। ভাসারি জানান যে মন্ত্রক থেকে একজন করণিক যখন সামান্য কিছু অর্থ তাঁকে পৌঁছোতে যান, সে-টাকা ফিরিয়ে দেন লিওনার্দো, বলেন, 'আমি কয়েক পয়সায় তুষ্ট হবার মতো শিল্পী নই।' অর্থাৎ কর্মী শ্রমিক বা আমলার মতো তাঁকেও দেখা হবে মন্ত্রকের চোখে, এতেই ছিল তাঁর আপত্তি।[৬৬] ফ্লোরেন্সের এক মন্ত্রক-কর্মচারী পিয়েরো সোদেরিনি— অতি শুষ্ক, কঠোর ও সাধারণ এক মানুষ— লিওনার্দোর এই ব্যবহারে বেজায় চটেন ও তাঁর ঔদ্ধত্যকে নিন্দা করেন। এতে লিওনার্দো তাঁর বন্ধুবান্ধবদের সমর্থনে সমস্ত গৃহীত অর্থ ফিরিয়ে দেন। এই ক্ষমতাপ্রদর্শনে অবশ্য কাজও হয়। তাঁকে ফের অনুরোধ করা হয় কাজটি হাতে তুলে নেবার, এবং সব টাকা ফিরিয়ে দেওয়া হয়।

ছবিটির কেন্দ্রে যে পতাকার জন্য যুদ্ধ দেখানো হয়, তার কোনও বিবরণ ভেসপুচ্চি বা মাকিয়াভেলি, কারওর লেখাতেই ছিল না। এই অংশটাই লিওনার্দোর উদ্ভাবন— একটি দেশপ্রেমী উপকথার জন্য প্রয়োজনীয় 'কল্পনা' বা 'ফিকশন'। ভাসারি এটা বুঝেই বলেছেন— "ছবিটির কমপোজিশন থেকে অনেক শিক্ষা নেওয়ার আছে, কেন না এই ছবিটিতে আধৃত দর্শনটি অতি মহৎ।"

পুসাঁর 'নিরপরাধদের হত্যা' *(Massacre des Innocents)*, গোয়ার 'ত্রে দা মেয়ো' *(Tres de Mayo)* বা পিকাসোর 'গ্যোর্নিকা' *(Guernica)*-কে বাদ দিলে যুদ্ধের ভয়াবহতাকে তুলে আনার এমন উদাহরণ আর নেই। 'আংঘিয়েরির যুদ্ধ' *(Bataille d'Anghiari)* ছবিতে

লিওনার্দো দর্শকের হৃদয়কে বিদ্ধ করেন সেই বীভৎসতায় যা যে-কোনও যুদ্ধের মূলবস্তু। তাঁর দেশবাসীর ইচ্ছেমতো যুদ্ধকে গৌরবান্বিত না করে তিনি যেন প্রকাশ করলেন, উন্মোচন করলেন তার স্থূলতা ও জঘন্যতাই। যে যুদ্ধকে তিনি বলতেন, una pazzia bestialissima— অর্থাৎ, এক পাশবিক উন্মত্ততা।

আশ্চর্য লাগে ভাবতে— যুদ্ধের প্রতি এই ঘৃণার পাশাপাশি তাঁর রণ-প্রযুক্তিবিদের ভূমিকা। কেমন যেন স্ববিরোধী ছিল তাঁর এই দুটি অস্তিত্ব। ম্যানুস্ক্রিপ্ট 'বি'-এর মতো স্কেচবই পূর্ণ করে তাঁর আঁকা শত্রুকে কচুকাটা করার[৬৭] বীভৎস যুদ্ধযন্ত্রগুলি, সামরিক প্রযুক্তিবিদের ভূমিকায় অবতীর্ণ হবার জন্য লুদোভিচ স্ফোর্জার কাছে তাঁর আবেদন— নানা প্রাচীন ও রোমহর্ষক নামের অস্ত্রশস্ত্রের স্টাডি[৬৮]— এসব থেকে মনে হয় যেমন ঝড় বা জলোচ্ছ্বাসের মতো ধ্বংসাত্মক বস্তুর প্রতি তাঁর একটা আকর্ষণ ছিল, তেমনি যুদ্ধযন্ত্র ও অস্ত্রশস্ত্রের ব্যাপারেও ছিল। তবে ধরে নেওয়া যায় তাঁর নকশা করা বহু অস্ত্রই কোনওদিন বাস্তবে দিনের আলো দেখেনি। অনেক আবিষ্কারই হয়তো খুব একটা বাস্তববুদ্ধিসম্পন্নও ছিল না, যেমন সেই ঢাল, যা থেকে তরবারির আঘাতমাত্রে একটি ফাঁদের মতো অংশ খুলে যায় ও তার ভেতরে আটকে যায় তরবারির ফলা।

সর্বোপরি তিনি যে হিংসা ও ধ্বংসের বিরুদ্ধে ছিলেন, তা বলা যায়। আঁদ্রে সুয়ারেজ বলেছেন— শান্তিকামী ছিলেন লিওনার্দো। মনে রাখা উচিত লিওনার্দো কী বলেছিলেন তাঁর 'জলের তলায় অবস্থানে'র রহস্য সম্বন্ধে— "এই রহস্য আমি কাউকে জানাতে চাই না, কারণ তা অসদ্ব্যবহৃত হতে পারে— মানুষ মূলত কুপ্রবৃত্তিময়।" আমার মতে, তাঁর আঁকা অস্ত্রগুলি আসলে বুদ্ধির ব্যায়াম, চিত্তের ক্রীড়া— হয়তো কখনও বা এক মর্ষকামী, মৃত্যুবিলাসী মনের বহিঃপ্রকাশ। 'অবিবাহিতের যন্ত্র'— মনোবেগকে ঘুরিয়ে দেবার পথ। মার্সেল দুশাঁ যাকে বলেছিলেন 'বিশালরূপে দ্ব্যর্থবোধক' কল্পনা।[৬৯]

সত্যি বলতে কী, যতদিন তিনি ল্য মোরের প্রযুক্তিবিদ ছিলেন এবং যে স্বল্পকাল সেজার বোর্জিয়ার— তাঁকে অন্য প্রযুক্তিবিদদের উপদেষ্টা হিসেবেই দেখা গেছে। রক্তক্ষয়ী সংগ্রামের পথ এড়িয়ে অন্য উপায়ে পিসাকে জব্দ করার বুদ্ধিও তো তিনিই ফ্লোরেন্সকে দিয়েছিলেন। ১৫০৪ সালে 'আংঘিয়েরির যুদ্ধ' *(Bataille d'Anghıari)* ছবিটি আঁকতে আঁকতেই ফের তিনি হাত দেন নগরীর সুরক্ষার কাজে। পিয়োমবিনোতে, চতুর্থ জাক দা প্লিয়েনির জন্য তিনি দুর্গের নকশা করেন।[৭০] সেটাও আত্মরক্ষার্থে— কখনও আক্রমণের উদ্দেশ্যে তাঁকে কোনও কাজ করতে দেখি না আমরা।

তিন বছর ধরে 'আংঘিয়েরির যুদ্ধ' ছবিটি নিয়ে কাজ করবেন লিওনার্দো। এরই মধ্যে ঘটে যাবে একটি ব্যক্তিগত শোকের ঘটনা— ঘটবে কিছু নতুন আশা ও উদ্দীপনার ঘটনা এবং সমসংখ্যক আশাভঙ্গ।

১৫০৪-এর গ্রীষ্মে শেষনিশ্বাস ত্যাগ করলেন সের পিয়েরো— লিওনার্দোর পিতা। বার্ধক্যজনিত মৃত্যু বলেই মনে হয়। লিওনার্দো তাঁর খাতার দু'জায়গায় ঘটনাটির উল্লেখ করেছেন, তাও আবার মৃত্যুর সময়টির আশ্চর্য পুনরাবৃত্তিসহ! ব্রিটিশ মিউজিয়ামের একটি

পাণ্ডুলিপিতে দেখি "৯ জুলাই, ১৫০৪ বুধবার, সাতটার সময়ে, আমার পিতা, সের পিয়েরো দা ভিঞ্চি, পোদেস্তাতের বিখ্যাত আইনজীবী আশি বছর বয়সে, তাঁর দশ পুত্র ও দুই কন্যাকে রেখে, সাতটার সময়, মারা যান।"[৭১] কোদেক্স আতলান্তিকাস-এর পাতায় তিনি লেখেন: "বুধবার সাতটার সময়ে মারা গেলেন সের পিয়েরো দা ভিঞ্চি— ৯ জুলাই ১৫০৪ তারিখে, বুধবার সাতটা নাগাদ।"[৭২] এই দু' দু'-বার পুনরাবৃত্তি ভারী অদ্ভুত (তিনি কি সময়টা ভুলে যাবেন বলে ভয় পেয়েছিলেন?) এবং এটিই তাঁর আবেগের একমাত্র বহিঃপ্রকাশ। এ ছাড়াও পিতার বয়স সম্বন্ধে তিনি ভুল করেছেন— মৃত্যুকালে সের পিয়েরোর বয়স হয়েছিল আটাত্তর। আশি নয়। এমনকী দু'বার তিনি 'বুধবার' বলে পিতার মৃত্যুদিনকে নির্দিষ্ট করেছেন— ক্যালেন্ডার দেখলে বোঝা যাবে, ৯ জুলাই ১৫০৪ আসলে একটি মঙ্গলবার। আসলে এগুলি সবই মনে হয় লিওনার্দোর অন্তরেব দৌর্বল্য, আবেগের বহিঃপ্রকাশ লক্ষণ। তাঁর লেখনীকে আমরা সর্বদাই শুষ্ক দেখেছি, হৃদয়কে আবেগহীন... অথচ পিতার ব্যাপারে তাঁর গভীর এক দ্বিধাদীর্ণ সত্তার পরিচয় আমরা পাই এই সব ছিদ্রপথে।

এই শোকের সঙ্গে সঙ্গেই আর একটি ঈষৎ অস্বস্তিকর ঘটনা ঘটে। লিওনার্দোর 'আংঘিয়েরির যুদ্ধে'র সমসময়েই, মহামন্ত্রকের সিদ্ধান্ত হয়, মন্ত্রণাসভার দেওয়ালে— লিওনার্দোর ছবির মুখোমুখি দেওয়ালটিতেই, মাইকেল এঞ্জেলোকে দিয়ে 'কাসকিনার যুদ্ধ' *(Bataille de Cascina)*-এর একটি দৃশ্য আঁকাবার। এ সেই যুদ্ধ, যখন পিসার শত্রুরা নদীতে স্নানরত নগ্ন ফ্লোরেন্সীয় সৈনিকদের আক্রমণ করে আচম্বিতে। মনে করা হয়, মাইকেল এঞ্জেলোর প্রতি দা ভিঞ্চির তুলনায় অধিক পক্ষপাতবশতই, বিশেষত আর্নোর গতিপথ পরিবর্তিত করে পিসাকে জব্দ করবার প্রকল্প অসফল হওয়ায়, এই ছবি আঁকানোর সিদ্ধান্ত নেওয়া হয়।

বুয়োনারোতি মাইকেল এঞ্জেলোর বয়স তখন ঊনত্রিশ বছর। ঘিরলন্দাইয়োর বছর খানেকের শিষ্য, রোম ও ফ্লোরেন্সে যথেষ্ট খ্যাত। ১৫০১ সালে তিনি রচনা করেছেন তাঁর বিশাল, সুবিখ্যাত 'ডেভিড'— অত্যন্ত পৌরুষদৃপ্ত এই নগ্নমূর্তি পূর্বসূরি দোনাতেল্লো বা ভেরোক্কিওর ডেভিডদের লজ্জা দিয়েছে। এই মূর্তিটি কোথায় বসানো হবে তা নিয়ে একটি সভাও হয়েছিল ১৫০৪ সালের ফেব্রুয়ারিতে। তাতে লিওনার্দো, পেরুজিনো, বত্তিচেল্লি, ফিলিপিনো লিপ্পি, ক্রোনাচা, রোববিয়া প্রমুখ খ্যাতনামা শিল্পীরা মত দেন মূর্তিটি লোজজিয়া দেই লানৎসিতে, গৃহ-অভ্যন্তরে বসাবার জন্য। কিন্তু শিল্পী নিজে চান, তাঁর ডেভিড দিনের আলোয় শহরের প্লাজা অঞ্চলে, সেইনিয়োরির প্রাসাদের সামনে খোলা জায়গায় ঝলমল করুক। মাইকেল এঞ্জেলোর ইচ্ছেই শেষমেশ পূর্ণ হয়।

ভিঞ্চি ও মাইকেল এঞ্জেলোর ভেতরে কতই না পার্থক্য: একজনের রিয়েলিজমকে পছন্দ করলেও অন্যজনের নমিন্যালিজম যেন মেনে নিতে পারেন না মধ্যযুগের সমালোচকরা। লিওনার্দো যেন অন্ধকারের ভেতর থেকে জীবনের রহস্যময় আলোকে খুঁড়ে তুলে আনেন। অন্যদিকে মাইকেল এঞ্জেলো নরকের বীভৎসা ও আকাশের বিশালতা দুটোকেই অস্তিত্বের ট্রাজিক বিপুলতার মাত্রা দেন। লিওনার্দো মূলত চিত্রকর। মাইকেল এঞ্জেলোর ভালবাসার স্থান ভাস্কর্য-- বিশাল আকার ও ভরেব ক্রীড়া। মাইকেল এঞ্জেলো ও

নেপচুনের ফোয়ারার স্টাডি। উইন্ডসর রয়্যাল লাইব্রেরি (১২৫৭০)।

স্যান্ত-মারি-দে-নেজ, ১৪৭৩ সাল দিনাঙ্কিত ছবির পশ্চাৎপৃষ্ঠার নিসর্গদৃশ্য, উপরে মাঝামাঝি লিখিত "Io morando dantonio Sono Chontento"। অফিস, ফ্লোরেন্স।

লিওনার্দোর চারিত্র্য, রূপ— তাও কত না আলাদা। মাইকেল এঞ্জেলোর জন্ম মধ্যবিত্ত বুর্জোয়া শ্রেণিতে— অভিজাতের চলনবলন তাঁর— কোনও এক কনোস্‌সার কাউন্টের বংশধর তিনি। তাঁর ডেভিডের মতোই তাঁরও চোখদুটি গর্বিত। কাজে ও অভিব্যক্তিতে নিষ্ঠুরতাময়। নিজেকে 'উন্মাদ ও বদমাশ' বলে নিজেই অভিহিত করেন— অশান্ত চিত্তের অধৈর্য মানুষ তিনি। ভাস্কর তোরিজিয়ানোর সাথে মারপিট করে নিজের নাক ভাঙেন, পেরুজিনোকে অপমান করে মানহানির মোকদ্দমায় জড়িয়ে পড়েন। সাভোনারোলের উত্থানের সময়ে তাঁর বড় হওয়া, তাই এক তীব্র বিশ্বাসে তিনি দগ্ধ হন। 'বেদনাই আমার আনন্দ'— লেখেন তিনি। প্রচুর অর্থের অধিকারী হয়েও ভিখারির মতো বেশভূষায়— অস্নাত শরীরে দিনের পর দিন কাজ করেন— কুকুরের চামড়ায় তৈরি জুতোটা পর্যন্ত খোলেন না। ধুলাশয়নে নিদ্রা যান, দিনে এক টুকরো রুটি ও এক মগ মদ— এতেই তাঁর চলে যায়। সমকামী তিনি। আবেগ ও ধর্মের তাড়নায় ক্ষতবিক্ষত চিত্ত। অবশ্যই লিওনার্দোর বৈদগ্ধ্য, রুচি, সৌন্দর্য ও শান্ত নম্রতা তাঁর ঈর্ষা ও অসূয়ার বিষয় ছিল। বিশেষত প্রজন্মগত ফারাকও রয়েছে তাঁদের। লিওনার্দোর আশেপাশে সুদর্শন ছাত্রদের ভিড়। মাইকেল এঞ্জেলো 'আংঘিয়েরির যুদ্ধ'*(Bataille d'Anghiari)* চিত্রের একটা অংশ অনুকরণ করে এঁকেছিলেন। তাঁর আঁকাতেও ভিঞ্চির প্রভাব স্পষ্ট। আবার দা ভিঞ্চি তাঁর এক নোট বইয়ের কোণে 'ডেভিড' মূর্তিটির সিল্যুয়েট স্কেচ করেছেন ক্ষিপ্র হাতে।[৭৩] অর্থাৎ তিনিও ছিলেন তরুণ মাইকেল এঞ্জেলোর গুণগ্রাহী। ফ্লোরেন্সের ক্ষুদ্র পরিমণ্ডলে যে এই দুই মহারথীর মধ্যে ঠোকাঠুকি একবার-না-একবার হবেই, তাতে সন্দেহ নেই।

অনামা গাদ্দিয়ানোর জীবনীতে পাই, দা ভিঞ্চি যখন চিত্রকর জিওভান্নি দি গাভিনাকে সঙ্গী করে প্লাস সান্তা ত্রিনিতা দিয়ে হেঁটে যাচ্ছিলেন, স্পিনি প্রাসাদের সামনে তাকে থামিয়ে একদল লোক দান্তের এক কঠিন কাব্যসংক্রান্ত প্রশ্ন করেন। ওই সময়েই মাইকেল এঞ্জেলোও ওইখানে এসে পৌঁছন। হয়তো নিজের সময়াভাবের জন্যই— বা বিনয়বশত, লিওনার্দো বলেন— "ওই তো, মাইকেল এঞ্জেলোই আপনাদের কথার উত্তর দেবেন।" একথা শুনে এই নবীন ভাস্কর চটে ওঠেন এবং দা ভিঞ্চিকে ব্যঙ্গ করার সুযোগ পেয়ে ক্রুদ্ধভাবে বলেন— "উত্তরটা তুমি নিজেই দাও! তুমিই তো এমন এক অশ্বের ছাঁচ বানিয়েছিলে যা ব্রোঞ্জে ঢালাই করাই যায় না!" একথা শুনে স্তম্ভিত লিওনার্দো প্রস্তরবৎ দাঁড়িয়ে থাকেন, মুখ তাঁর আরক্তিম হয়ে ওঠে। কোনও উত্তর দেন না তিনি। মাইকেল এঞ্জেলো ঈষৎ দূরে গিয়ে ফিরে তাকিয়ে ফের ছুড়ে দেন; "আর মিলানের মূর্খেরা তোমার উপরে আস্থা রেখেছিল?"

লিওনার্দো লিখেছিলেন— "ধৈর্য আঘাত থেকে সেভাবেই রক্ষা করে যেভাবে পোশাক শীতের হাত থেকে আমাদের রক্ষা করে। শীত বাড়ার আগেই যদি নিজেকে ঢাকতে থাক, কোনও ক্ষতি করতে পারবে না শীত। ঠিক তেমনই, যত বড় বড় আঘাত আসতে থাকবে, নিজেকে ততই ধৈর্যশীল করে তোল। তা হলে তোমার আত্মাকে ছুঁতে পারবে না কোনও আঘাতই।"[৭৪] তথাপি, তিনি আরক্তিম হয়েছিলেন তো বটেই। কারণ মাইকেল এঞ্জেলো তাঁকে তো স্পর্শ করেছিলেন সঠিক স্থানেই: তিনি কতগুলি কাজই তো অসমাপ্ত রেখে দিয়েছেন অতীতে! নিজের খাতাতেও সেই অনুশোচনাময় আর্তি রেখে যান তিনি: "বলো,

বলো আমাকে, কখনও কি কিছুই সাধন করিনি আমি; বলো...”[৭৫] ব্যর্থতা কি লিওনার্দোর মতো মানুষকে বেদনাই দেয়নি শুধু?

আর্নোকে নাব্য করে তোলার প্রকল্পেও আবার ব্যর্থতা এলেও, হাইড্রোলিক যন্ত্রপাতির নকশা তৈরি তিনি থামান না— 'আংঘিয়েরির যুদ্ধের' নকশার সাথে সাথেই চলতে থাকে ফ্লোরেন্সের পুব ও পশ্চিমের আর্নোর তীরভূমি সংরক্ষণের পরিকল্পনা। তবে একাজেও সরকার তাঁর কথা শোনে না।

জ্যামিতি ও গণিত চর্চাও খুব একটা অগ্রসর হয় না। বৃত্তের বর্গীকরণের আর্কিমেদিসীয় সমাধান অপরিণত— পাচিওলির কাছ থেকে এটা বোঝবার পর রাত জেগে লিওনার্দো তা সমাধান করার চেষ্টা করেন। ১৫০৪-এর এক নভেম্বর রাত্রিতে পাতার পর পাতা ছবি এঁকেও ভোর অবধি সমাধান না হওয়ায়, নব আবিষ্কার না ঘটায় ক্লান্ত লিওনার্দো লেখেন : “সন্ত-আন্দ্রের রাত, আমি বৃত্তের বর্গীকরণ সমস্যা নিয়ে ভাবনাচিন্তা সমাপ্ত করলাম। আলো শেষ, রাতও শেষ, আমার লেখার কাগজও শেষ।”[৭৬] নোটবইয়ের মার্জিনে ক্লান্ত হাতের এই লেখা। ব্যর্থতার আর এক চিহ্ন— উড়ান দেওয়ার চেষ্টার বারংবার ধসে পড়া। ১৫০৩-এ তিনি পুনরায় প্রচেষ্টা করেন, এবং ১৫০৫-এর মার্চ ও এপ্রিলের মধ্যে ফিয়েসোলে একটি নতুন খাতায় পাখির উড়ানের স্টাডি করেন গভীর মনোযোগে।[৭৭] একদা তিনি লিখেছিলেন: “বিশাল রাজহাঁসের পিঠ থেকে উড়বে বিশাল পাখিটি— সারা বিশ্বকে চমকে দেবে, সব বইয়েতে লেখা হবে তার কথা।” লিখেছিলেন, “বিশাল পাখির নামাঙ্কিত পাহাড়ের মাথা থেকে বিখ্যাত পাখিটি উড়বে আর তার সুখ্যাতি ছড়িয়ে পড়বে পৃথিবীময়।”[৭৮] ফ্লোরেন্সের নিকটে সত্যিই একটি টিলাপাহাড় ছিল 'মন্তে সেসেরি' নামে। সেসেরি-র অর্থ রাজহাঁস। নিঃসন্দেহে চেষ্টাটি হয়েছিল, কিন্তু ফল যে আশাপ্রদ হয়নি তা তো এ নিয়ে পুনর্বার কোনও উচ্ছ্বসিত বিজ্ঞপ্তির থেকেই বোঝা যায়। এক শতক পরে দেকার্ত লিখেছিলেন— “এমন যন্ত্র হয়তো সম্ভব যা পাখির মতো উড়তে পারে। আমার মতে, পাখিরাই সেই যন্ত্র। তবে এর জন্য একাধারে সূক্ষ্ম ও বিরাট শক্তির প্রয়োজন আছে।” আমরা জানি পরে রাইট ভ্রাতৃদ্বয়-এর কীর্তি এই স্বপ্ন সফল করবে।

'আংঘিয়েরির যুদ্ধ' ছবিটিও লিওনার্দো শেষ করেননি। কাগজে আঁকা নকশাটি দেওয়ালে প্রতিস্থাপিত করার আগে, দেওয়ালের আস্তর দেবার কাজটি যে শুরু হয় ১৫০৫-এর ফেব্রুয়ারিতেই, তা জানা যায় সরকারি নথি থেকে। ভারাটি নিয়ে যাওয়ার ব্যবস্থা হয় এবং পলেস্তারার জন্য উপাদান, তিল তেল, আলেক্সান্দ্রিয়ার সাদা রং, ভেনিসীয় স্পঞ্জ ইত্যাদি ক্রয়ের হিসেব আছে সেইনিয়োরির খাতায়। দেওয়ালটি প্রস্তুত করেন মূলত তাঁর ছাত্ররা। রাফায়েলো দা'ন্তোনিও দি বিয়াজিও, স্পেনীয় ছাত্র ফেররান্দো ল্লানোস, রিক্কিও দেল্লা পোর্তা, লা'লমাঁ জাকোপো— এবং জনৈক সপ্তদশবর্ষীয় লোরেনৎসো।[৭৯] তোম্মাসো দি জিওভান্নি মাসিনি তথা জোরোআস্ত্রো রং তৈরির কাজে নিযুক্ত হন। ইনি মিলানের লোহা ঢালাই কর্মী। পাগলাটে। লিওনার্দো আদর করে একে ডাকেন— আমার পরিবারের সদস্য।

এরপর আসে প্রথম তুলি ছোঁয়ানোর পালা। “৬ জুন ১৫০৫, শুক্রবার সকাল ন'টার সময়

পালাৎসো ভেক্কিওতে আমি আঁকা শুরু করি।" লিওনার্দো লিখছেন, "তুলি হাতে নিলাম, তার পরেই আবহাওয়া খারাপ হয়ে গেল। বৃষ্টি নামল। ঘণ্টা বাজল, যাতে সবাই মূল হলে একজোট হয়। ছবি আঁকা নকশাটি (আঠা দিয়ে জোড়া অনেকগুলো কাগজের টুকরো) জোড় খুলে আলগা হয়ে যেতে লাগল, জলে ভিজে রং গলে যেতে লাগল। আকাশ এত কালো হয়ে এল যে দিনের বেলায় যেন রাত নেমে এল।"[৮০] দুর্যোগের ইশারা। উপরন্তু শুক্রবার দিনটি জনপ্রিয় ধারণায় অশুভ। লিওনার্দো নিজে কুসংস্কারাচ্ছন্ন না হলেও, তাঁর বন্ধু জরাথুস্ট বা জোরোআস্ত্রো যে প্রতীক-বিশ্লেষণে সিদ্ধ, তা তো জানা। আগস্ট মাসে সরকারি নথিতে দেখি সেইনিয়োরির আর এক দফা উপাদান ক্রয়ের খবর। বাদাম তেল, ভারায় জোর দেবার জন্য ক্যানভাস, পলেস্তারা, মোম। কিন্তু তবু কাজ এগোল না। লিওনার্দো মন্ত্রণাসভার দেওয়াল চিত্রণের কাজ বন্ধ করলেন। ১৫০৬ সালের মে মাসে ফ্রেস্কোর কাজ বন্ধ করে তিনি মিলানে ফিরে যান।

যাবার আগের কয়েকটি মাসে তিনি কী করেছিলেন? আন্তোনিও সেইনির জন্য ছবি আঁকেন তিনি একটি— রাজা নেপচুনের ফোয়ারার নকশা। সেইনি ছিলেন এক বিদ্বান কবি। ছবিটি সম্বন্ধে ভাসারি বলেন, "চিত্রটি এত খুঁটিনাটি সমৃদ্ধ, যে তা যেন জীবন্ত ছিল। অশান্ত একটি সমুদ্র, সমুদ্রঘোড়াদের টেনে নেওয়া রথ, কাল্পনিক প্রাণী, ডলফিন, বাতাস— সমুদ্রদেবতার সুন্দর মস্তক।"[৮১] এই ছবিটির প্রভাব দ্বিতীয় রনেশাঁসকালীন ভাস্কর্যের উপরে পড়েছিল। ক্লার্ক বলেন, এরই প্রভাবে আম্মানাতির তৈরি ফ্লোরেন্সের মন্ত্রণাভবনের বা সেইনিয়োরির সম্মুখস্থ ফোয়ারাটি নির্মিত হয় এবং রোমের বেরনিন নির্মিত ত্রেভি ফোয়ারাটিও। তবে লিওনার্দোর নকশাটি থেকে কোনও ফোয়ারার ভাস্কর্য হয়তো সত্যিই তৈরি হয়নি।

এই সময়েই হয়তো তিনি পাহাড়ের মাথা থেকে উড়ানের চেষ্টা করেন। আর কাকা ফ্রান্সেস্কোর জন্য একটি রং-কল তৈরির চেষ্টা, ভিঞ্চিতে?[৮২] 'লেদা' *(Leda)* ছবিটি এবং সম্ভবত 'মোনালিসা' *(la Joconde)*-র কাজও, এই সময়েই শুরু।

লেদার কয়েকটি স্কেচ মিশে আছে 'আংঘিয়েরির যুদ্ধ' *(Bataille d'Anghiari)* ছবির স্কেচের ভেতরে।[৮৩] লিওনার্দো যে-কোনও সময়েই একাধিক কর্মে ব্যাপৃত থাকতেন বলেই, হয়তো 'আংঘিয়েরির যুদ্ধ' শেষ না হবার বীজ তাঁর চরিত্রের ভেতরেই উপ্ত ছিল।

গাদ্দিয়ানো বলেছেন, "অতৃপ্তি বা অন্য কোনও কারণে দা ভিঞ্চি ছবিটিকে ত্যাগ করেন।" পল জোভ বলেন, "এটি দেওয়ালের আস্তরের কোনও একটি ত্রুটির ফলাফল। বাদামের তেল দিয়ে প্রস্তুত রঙের পক্ষে একেবারেই উপযুক্ত ছিল না আস্তরটি।" আন্তোনিও বিলির গ্রন্থে বা *Livre d'Antonio Billi*-তে বলা হয়েছে[৮৪] (১৫১৮ সাল নাগাদ) এই রঙে ব্যবহৃত তেলটি লিনসিড তেল, এবং অত্যন্ত খারাপ মানের। লিওনার্দোর অনামা জীবনীতে লেখা হয়েছে : "প্লিনের (সেই প্রাচীন লাতিন লেখক, যাঁর ভক্ত ছিলেন লিওনার্দো) প্রণালী ঠিকমতো না বুঝেই প্রয়োগ করতে গিয়েছিলেন লিওনার্দো। এই পদ্ধতিতে তিনি একবার চেষ্টা করেছিলেন পোপেদের গৃহে, এবং একটি বড়সড় আগুন দেওয়ালের সামনে জ্বেলে রেখে রং শুকিয়ে ফেলার পদ্ধতিতে সফল হয়েছিলেন। কিন্তু মন্ত্রণাসভার ক্ষেত্রে আগুনের

আঁচে তলার অংশের রং ও আস্তর দ্রুত শুকিয়ে গেল বটে, উপরের অংশে আগুন না পৌঁছনোয় সেই অংশ কাঁচা রয়ে গেল, ঠিকমতো বসল না— গড়াতে লাগল।"

ব্যাখ্যাটি বিশ্বাসযোগ্য। তেলরঙে আঁকায় উৎসাহী ছিলেন লিওনার্দো— কারণ তাঁর ঘরানায় তেলরঙই উপযোগী। ছোটমাপে তাঁর নিরীক্ষা সফলও হয়। কিন্তু অতঃপর, বড় মাপে কাজ করতে গিয়ে সেই মডেলটি ব্যর্থ প্রমাণিত হয়। আগুন জ্বেলে ছবির রং শুকোবার ব্যাপারটি আরও বিশ্বাসযোগ্য হয়ে ওঠে, যখন মনে পড়ে, 'নৈশভোজ' *(la Cene)* ছবিটি আঁকবার সময়ে সান্তা মারিয়া দেল্লে গ্রাৎসিয়েতে কয়েকটি উনুনের প্রয়োজনীয়তার কথা আমরা তাঁর 'লিনি বিষয়ক' স্মারকতালিকায় পেয়েছি।

ভাবাই যেতে পারে, ফরাসিরা ১৫০৫ সালে তাঁকে মিলানে ডেকে নেবার পর, এই ছবির ব্যর্থতা ভুলে, আবার দেওয়ালের আস্তর খসিয়ে শূন্য থেকে শুরু করবার কোনও উৎসাহ-ই তাঁর ছিল না। তবে তাঁর নকশা থেকে তৈরি ছবি ওই সময়ে বেশ ক'টি মেলে— অজ্ঞাত পরিচয় তারা, (মিউনিখের এক ব্যক্তিগত সংগ্রহে আছে এমন একটি তেলরঙে আঁকা 'তাভোলা দোরিয়া'— আর ফ্লোরেন্সের পালাৎসে রুচেল্লাইতে রাখা এনগ্রেভিং), যা থেকে বুঝে নেওয়া যায়, পতাকার জন্য লড়াইয়ের কেন্দ্রীয় থিমটি এঁদের মনঃপূত হয়েছিল।

তবে মুখরক্ষার বিষয় এটাই যে, উলটোদিকের দেওয়ালে মাইকেল এঞ্জেলোর ছবিটিও আর শেষ পর্যন্ত আঁকা হয়নি। কারণ নকশার কাজ শেষ করেই তিনিও পোপের নির্দেশে পাড়ি দেন রোমে— সমাধিফলক ও সিস্তিন চ্যাপেলের ছবিগুলি আঁকার উদ্দেশ্যে।

পোপভবনে মাইকেল এঞ্জেলোর স্কেচটি এবং মন্ত্রণাভবনে লিওনার্দোর পেন্টিং-এর কিছু কিছু ভগ্নাংশ বহুদিন উন্মুক্ত বাতাসে পড়ে ছিল। বেনভেনুতো চেল্লিনির মতে, 'পৃথিবীর বিদ্যালয়' এই ছবিগুলি। 'যুদ্ধের যুদ্ধ' শব্দটিরও উদ্ভব এখানেই। ক্ল্যাসিসিস্ট ও বারোক— ধ্রুপদি ও অলংকারময়— দুই ধারার দুটি উদাহরণ দেখতে ইতালির নানা কর্মশালা থেকে— শিল্পীরা ছুটে এসেছেন। তাঁদের মধ্যে পেরুজিনো, সাংগাল্লো ভ্রাতারা, বত্তিচেল্লি, লিপ্পি, লোরেনৎসো দি ক্রেদি যেমন ছিলেন— তেমনি এক নব্যযুবাও ছিলেন, উরবিনোয় যার জন্ম, যাঁকে লিওনার্দোর স্টাইল প্রথম দর্শনেই অধিকার করে বসে এবং ভাসারির মতে যিনি পূর্বে শেখা সব রীতিকে ভুলে কেবল এই রীতিকেই অনুকরণ করবেন ঠিক করেন— তিনি হলেন পেরুজিনোর পুরনো ছাত্র রাফায়েল।

চেল্লিনি বলেছিলেন— 'প্রাচীন বা নব্য কেউই এমন সুন্দর ছবি কখনও আঁকেননি।' মুখোমুখি দুই যোদ্ধা মাইকেল এঞ্জেলো ও লিওনার্দো। দু'জনের কাজের সীমিত পরিধির অসামান্যতা লক্ষণীয়। নগ্ন যোদ্ধারা— মাইকেল এঞ্জেলোর রচিত। আর ভিঞ্চির উন্মত্ত অশ্বেরা। মাইকেল এঞ্জেলোর স্কেচটি উধাও হয় ১৫১২ সালে, এক দাঙ্গার সময়ে (হয়তো ভাস্কর বাচ্চিও বান্দিনেল্লির ঈর্ষার শিকার হয়)। পরের বছর লিওনার্দোর অসমাপ্ত ফ্রেস্কোটিকে বাঁচাতে একটি কাঠের ফ্রেম বানানো হয়। ১৫৪৯ সালে ফ্রান্সেস্কো দোনি নামে এক ভ্রমণকাহিনি লেখক বন্ধুকে চিঠির আকৃতিতে লেখেন— "যখন তুমি সিঁড়ি দিয়ে উঠে 'গ্রন্দ সাল' বা বড় কক্ষে পৌঁছবে— লক্ষ কোরো অসামান্য এক ঝাঁক অশ্বকে।"

বহু পরে রুবেনস পতাকার জন্য যুদ্ধরত ওই অশ্বগুলির ছবি অনুকরণ করেছিলেন। কিন্তু

তা অবশ্যই কপির কপি। কারণ মেদিচিরা ক্ষমতা পুনর্দখল করার পর, মধ্যবর্তী গণতন্ত্র চলাকালীন সময়ে যে যে কাজ হয়েছে সব মুছে ফেলবার জন্য আদেশ দিয়েছিলেন। ভাসারি নিযুক্ত হয়েছিলেন সেইনিয়োরি বা সরকারিভবনের যাবতীয় কাজ মুছে ফেলতে। ১৫৬০ সালে তিনিই সেই পলেস্তারা খসান। এবং আজকে আমরা যা দেখি সেই সব অবান্তর চিত্রকলায় পুনরায় আবৃত হয় দেওয়াল। নিজের রচনায় ভাসারি এ বিষয়ে কোনও উল্লেখ করেননি। সম্প্রতি আলট্রাসোনিক পদ্ধতিতে তলার স্তর থেকে লিওনার্দোর ছবি উদ্ধারের একটা চেষ্টা হয়— বৃথা সে চেষ্টা।

দশ

যেন একটি পরিপূর্ণ দিবস

Amor omnia vincit
Et nos cedamus amori.
Virgile
(লিওনার্দো উদ্ধৃত)[১]

লিওনার্দো প্রথমবার ফ্লোরেন্স ত্যাগ করেন ১৪৮২ সাল নাগাদ— 'সন্ত জেরোম' *(Saint Jerome)* ও 'ম্যাজাইদের অনুরাগ প্রদর্শনে'র *(l'Adoration des Mages)* ছবিদুটি অসম্পূর্ণ রেখে। চব্বিশ বছর পরে আবার তিনি 'সন্ত আন' *(Sainte Anne)* ও 'আংঘিয়েরির যুদ্ধ' *(Bataille d'Anghiari)* ছবি দুটি অসম্পূর্ণ রেখে ফ্লোরেন্স ত্যাগ করলেন। তাঁর কৈশোর-যৌবনের এই শহর যেন তাঁর কাজের উৎসাহকে কোথায় কীভাবে দমিয়ে দিত।

পিসার যুদ্ধে যেহেতু ফরাসিদের সাহায্য নিতে হচ্ছিল ফ্লোরেন্সকে, তাই ফ্লোরেন্সের গণতান্ত্রিক সরকার লিওনার্দোর ফ্লোরেন্স ত্যাগকে দুঃখের সঙ্গে হলেও মেনে নিয়েছিলেন— কারণ মিলানের ফরাসি শাসক, ফ্রান্সরাজ দ্বাদশ লুইয়ের নিয়োজিত শোমঁ-র কাউন্ট শার্ল দ'মবোয়াস তাঁকে সাদরে সভাশিল্পী হিসেবে গ্রহণ করেছিলেন। তবে বিরক্ত ফ্লোরেন্স সরকার, সেইনিয়োরি, লিওনার্দোকে ছেড়ে দেন একটিই শর্তে— তিন মাসের 'ছুটি'তে যাবেন তিনি— দেরি হলে দেড়শো ফ্লোরিন জরিমানা। অগত্যা শর্ত মেনে নিলেও, লিওনার্দোর নতুন রক্ষক শার্ল দ'মবোয়াস তাঁকে সাহায্য করবার চেষ্টা করেন। ১৮ আগস্ট সেইনিয়োরির কাছে সনির্বন্ধ অনুরোধ করেন শিল্পীর ছুটি দীর্ঘায়িত করবার অনুমতি চেয়ে। উত্তরে আমলা, সোদেরিনি বিরক্ত হয়ে চিঠিতে লেখেন: "ভিঞ্চি ফ্লোরেন্স সরকারের প্রতি খুব একটা ন্যায্য ব্যবহার করেননি। কারণ তাঁর ওপর প্রদত্ত কাজের ভার সমাপ্ত না করেই তিনি চলে গেছেন, প্রচুর অর্থ গ্রহণ করে— তিনি যদি অতিরিক্ত দেরি করেন তবে জনগণের কাঙ্ক্ষিত ছবিটি শেষ হতে আরও দেরি হবে ও এব্যাপারে আমাদের দায়িত্ব অপূর্ণ থেকে যাবে।"

লিওনার্দো কর্ণপাত করলেন না এই কথায়। জোর করে কোনও কাজ করা তাঁর স্বভাব নয়, উপরন্তু ওই ছবিটি নানা তিক্ততার, নানা হতাশার জন্মদায়ক। বরঞ্চ মিলানে নিজের বন্ধুবান্ধব পরিবৃত হয়ে দিব্যি আছেন তিনি। আমব্রোজিও দে প্রেদির সঙ্গে তাঁর ১৪৮৩ সালে সম্পর্ক খারাপ হয়েছিল। সেটি আবার মেরামত হয়, তাঁরা দু'জনে একসাথে ছবি আঁকেন। 'অপৌরুষেয় গর্ভাধানের ভ্রাতৃসংঘ' বা 'ব্রাদারহুড অব ইমাকুলেট কনসেপশন'-এর জন্যে তাঁরা আঁকেন 'প্রস্তরময় স্থানে কুমারী' *(Vierge aux rochers)* ছবির এক দ্বিতীয় ভার্সান (যা লন্ডনে রক্ষিত আছে)। প্রথমটি ততদিনে ফ্রান্সের রাজার করতলগত হয়েছে— বিক্রি হয়ে গেছে। এই পুনরঙ্কনের কাজের জন্য আমব্রোজিও একশত লিভ্র পেলেন ১৫০৭ সালের আগস্ট ও ১৫০৮ সালের অক্টোবরে। লিওনার্দোরও সই আছে ওই আইনি দলিলে।[২]

অন্যদিকে শার্ল দ'মবোয়াস লিওনার্দোকে বরাত দিলেন একটি বিশাল প্রাসাদ নির্মাণের নকশা করার জন্য। এই প্রাসাদটি পোর্তা ভেনেৎসিয়ার কাছে তৈরি করতে চাইছিলেন

তিনি। কয়েকটি নকশা ও নোট এই প্রসঙ্গে আমরা পাই: হাওয়াকল দিয়ে কৃত্রিম বাতাস সৃষ্টি করা, সুন্দর এক কৃত্রিম জলাধার মাছে ভরা— যাতে মদের বোতল ডুবিয়ে রাখা যাবে ঠান্ডা করবার জন্য। নানা সুগন্ধি গাছ, ফুলের শোভা, পাখির কলতানের পরিকল্পনা। এমনকী হাওয়াকলের দ্বারা সুন্দর সুরেলা বাজনা বাজাবার প্রকল্প। "জলের প্রণালীতে ছিটকে ওঠা ফোয়ারার জলে নারীদের পোশাক ভিজিয়ে দেবার?..."[৩] কল্পনাও তিনি করেন! কারণ উগ্রকাম শার্ল দ'মবোয়াস 'ব্যাক্কাসের ও ভেনাসের ঘনিষ্ঠ বন্ধু' এটা প্রাতো বলেছেন। ভিঞ্চিকে নানা শোভাযাত্রা ও উৎসবের দায়িত্বও অর্পণ করেন এই রাজপুরুষ[৪], ল্য মোরের প্রাসাদে সেই সময়কার স্ফোর্জা গৌরবে আহুত উৎসবগুলির পরে, এই প্রথম বড় কোনও উৎসব যেন আয়োজিত হল, 'যুদ্ধকালীন উপবাস' ছাড়া! লিওনার্দো এখন রাজপুরুষের মতো সম্মানিত, মোটা মাসোহারা পান, ল্য মোরের দেওয়া সেই জমিটা, আঙুর বাগানে ভরা, তাঁকে আবার পাইয়ে দেওয়া হয়েছে। কাজেই একটিমাত্র কাজে মনোনিবেশ না করে, তিনি অনেকরকমের সৃষ্টির মজায়, সৌন্দর্যবিলাসীদের পরামর্শদাতার ভূমিকায়— নিজেকে ঢেলে দেন। ইতালীয় রনেশাঁসের লোভেই তো ফরাসিদের ইতালি জয়ের যুদ্ধোল্লাস! লিওনার্দো তাই তাঁদের কাছে রনেশাঁসের সমস্ত বৈভবের মুখ, প্রতিনিধি। রাজসভার প্রতিটি ব্যক্তি তাঁর হাতে করা একটি প্রতিকৃতির বায়না করছেন। একটা গির্জার পরিকল্পনা সম্ভবত তাঁর কাছে চাইছেন রাজা।[৫] লিওনার্দোর নিজের ইচ্ছা ছিল জলবিদ্যা নিয়ে কাজ করার— তাঁকে ফরাসিরা লম্বার্দির কয়েকটি বাঁধ ও প্রণালী-ব্যবস্থার উন্নতিকল্পে সাহায্য করছেন। 'নাভিগ্লিও সান ক্রিস্তোফোরো'র খালের প্রতি বারো আউন্স জলের বিনিময়ে তাঁকে এক 'দ্রোয়া' করে খাজনা দেওয়া হবে— এমনই কড়ার হয়। অর্থাৎ, তাঁর কাজে খুবই প্রীত রাজশক্তি।

১৫০৬ সালে শার্ল দ'মবোয়াস আর একটি চিঠি লেখেন ফ্লোরেন্সীয় সেইনিয়োরি বা সরকারকে। "আপনাদের শহরের লিওনার্দো দা ভিঞ্চি মিলানে, তথা লম্বার্দিতে যে কর্মকুশলতার সঙ্গে নানা কীর্তি স্থাপন করেছেন তা অসামান্য। আমরা তাঁর সাথে পরিচয়ের পূর্বেই তাঁকে ভালবেসেছিলাম। এখন তাঁর নানা গুণের সঙ্গে প্রত্যক্ষ পরিচয়ের পর, এবং চিত্রকলা ছাড়াও তাঁর এযাবৎ অজানিত যে অতি শক্তিশালী প্রতিভা রয়েছে তার দানে সমৃদ্ধ হয়ে, এবং যেভাবে তিনি আমাদের সমস্ত বাসনাকে চরিতার্থ করেছেন তা দেখার পর, তাঁর প্রতি শ্রদ্ধা ও অনুরাগে আমরা পরিপূর্ণ।... আপনাদেরই সহনাগরিক এই মহান ব্যক্তিকে, আপনাদের জানাই, যথাবিহিত সম্মানসহযোগে আমরা যতদিন পারি যথাসম্ভব সুখ প্রদান করতে চাই ও এই অনুগ্রহের জন্য আপনাদের কাছে আমরা কৃতজ্ঞ থাকব।"

মিলানের ভাইস-চ্যান্সেলর জোফ্রেদাস কারোলি নিজে ছিলেন শিল্পের বোদ্ধা ও বৈজ্ঞানিক। তিনিও তাঁর মতো করে চেষ্টা করেন, ফ্লোরেন্সের সোদেরিনি যাতে লিওনার্দোকে না বিরক্ত করেন। এমনকী, ফ্লোরেন্স ও মিলানের মধ্যে লিওনার্দোকে নিয়ে যে টানাহেঁচড়া, তাতে যোগ দেন ফ্রান্সের মহারাজাও। দ্বাদশ লুই ব্লোয়া শহরে বসে এক ফ্লোরেন্সীয় দূতকে বলেছিলেন, দা ভিঞ্চির কাজে এতটাই তিনি মুগ্ধ (হয়তো বা তিনি ফ্লোরিমন্দ রোবের্তে-র জন্য লিওনার্দোর আঁকা একটি ছোট 'মাদোনা' বা *Madone*

au fuseau দেখেছিলেন!), যে তাঁকে মিলানে রাখাটাই তাঁর ইচ্ছা। এতেও হল না, ১৫০৭-এর জানুয়ারিতে তিনি রোবের্তেকে দিয়ে সোদেরিনিকে লেখালেন— "ফ্রান্স-রাজের ইচ্ছানুসারে, মিলানের প্রয়োজন যে এখন লিওনার্দো দা ভিঞ্চি, আপনাদের শহরের শিল্পী, এখানেই থাকেন।" এক কূটনৈতিক লড়াইয়ের পাশা হলেন লিওনার্দো। অনিচ্ছাসত্ত্বেও সোদেরিনিকে মেনে নিতে হল ফরাসিরাজের ইচ্ছা। তবে তিনি গোঁ ধরে রইলেন, 'আংঘিয়েরির যুদ্ধ' চিত্রের জন্য লিওনার্দোর নেওয়া যাবতীয় অর্থ তাঁকে ফেরত দিতে হবে, ভিঞ্চির সই করা চুক্তির বলে। ১৫০৭-এর জুনে যখন লিওনার্দো একটি পারিবারিক উত্তরাধিকার সমস্যার জন্য ফ্লোরেন্স ফেরেন, সেই অর্থ ফিরিয়েই তিনি নিজের মুক্তি ক্রয় করেন। তাঁর সান্তা মারিয়া নোভেল্লার ব্যাংক আমানত বন্ধ হয়ে যায়।

এদিকে উত্তরাধিকার সংক্রান্ত দু'-দুটি সমস্যায় জর্জরিত হন লিওনার্দো। সের পিয়েরো বিনা ইচ্ছাপত্রে প্রয়াত হন। ফলে, তাঁর চতুর্থ পত্নীর সন্তানরা তৃতীয় পত্নীর সন্তানদের সাথে লড়াইয়ে নামে— শ্রেষ্ঠ উত্তরাধিকারযোগ্য অংশগুলির ভাগবাঁটোয়ারা নিয়ে। বিশেষ চেষ্টা থাকে সের পিয়েরোর জারজ জ্যেষ্ঠ পুত্রটিকে বঞ্চিত করবার। ১৫০৬-এর ৩০ এপ্রিল একটি আইনজ্ঞ কমিশন বসে, তাঁদের বিচারে লিওনার্দোকে বঞ্চিত করেই এক সাময়িক রফার প্রস্তাব আনা হয়।

ওদিকে, কয়েকমাসের মধ্যেই লিওনার্দোর খুল্লতাত ফ্রান্সেস্কোর মৃত্যু হয়। নিঃসন্তান ফ্রান্সেস্কো যেন ভ্রাতুষ্পুত্রের প্রতি সব অন্যায়ের প্রতিবাদস্বরূপই, নিজের যাবতীয় ধনসম্পত্তি লিখে দিয়ে যান তাঁর প্রিয় লিওনার্দোর নামে। এই ইচ্ছাপত্রটিকে পরিবারের অন্যান্যরা অস্বীকার করে ও বিচারালয়ে যায়।[৬] এবারে কিন্তু লিওনার্দো চুপ করে মেনে নেন না ঘটনাটি। তাঁর নোটবইয়ে বারংবার উচ্চারিত হয় 'ফ্রান্সেস্কো'র নাম, বারবার লেখা হয় তাঁর বেদনা, তাঁর মৃত্যু, জীবিতকালের সুখ ও মৃত্যুপরবর্তী লড়াইয়ের অনুষঙ্গ।[৭]

আইনি লড়াইয়ের কেন্দ্রে ছিল 'ইল ব্রোতো' নামে একটি ছোট ভূসম্পত্তি। সের পিয়েরোর বৈধ পুত্রদের মধ্যে কনিষ্ঠ সের গিউলিয়ানো নিজেও আইনজ্ঞ, তাই স্বহস্তে[৮] কাজটি নিয়ে— বিচারক ও জুরির উপরে স্বীয় প্রভাব বিস্তার করেন তিনি। এবং সেইনিয়োরি যেহেতু ইতিমধ্যেই শিল্পীর ব্যাপারে বিরক্ত, সেই সুযোগ গ্রহণ করে ইচ্ছাপত্র বা টেস্টামেন্টটিকে অবৈধ প্রমাণিত করেন।

লিওনার্দোর কাছে তাঁর রক্ষকদের সাহায্য নেওয়া ছাড়া আর উপায় কি? রাজার হস্তক্ষেপই একমাত্র পথ। ফ্রান্সরাজের মিলান আগমনের উৎসবে, ১৫০৭-এ মে মাসে প্রাচীন রথ, নানা যন্ত্র ও আর্ক দ্য ত্রিয়ম্ফ রচনা করে বিশাল সমারোহের পেছনে তো লিওনার্দোরই সৃষ্টিকর্ম ছিল![৯] ফলে শিল্পীর কাজে মুগ্ধ দ্বাদশ লুই আবার কলম ধরলেন সেইনিয়োরির উদ্দেশে। লিওনার্দোর প্রতি যে অন্যায় হয়েছে তা পুনর্বিবেচনা করে যেন সঠিক ব্যবস্থা গ্রহণ করা হয়। ফ্লোরেন্সীয় ম্যাজিস্ট্রেটদের কাছে চিঠি লিখলেন শার্ল দ'মবোয়াসও, যাতে দ্রুত বিচার পান শিল্পী। কিন্তু ফরাসিরা দূরত্বে আছেন এবং মামলাটি ব্যক্তিগত বিষয়ে। ট্রাইবুন্যালদের শ্লথগতির ব্যাপারটিও জ্ঞাত। ফলে ব্যাপারটি এগোল না। প্রশ্নটা সমাধা হল না। শেষমেশ কার্দিনাল ইপ্পোলিত দে'স্ত-কে ধরলেন লিওনার্দো: মামলার

মূল আইনজীবী রাফায়েলো ইয়েরোনিমোর শরণাপন্ন হবার পথ হিসেবে মোদেনের রাষ্ট্রীয় আরকাইভে এই বিষয়ে দেস্তকে লেখা তাঁর একটি চিঠিও পাই আমরা। 'লিওনার্দাস ভিঞ্চিয়াস পিক্তর' নামে সই থাকলেও, হস্তাক্ষরটি অবশ্য তাঁর নিজস্ব নয়। এ চিঠিটি খসড়া নয়— বাকি যেসব চিঠি আমরা আগে দেখেছি সেগুলি যেমন শিল্পীর চৌকাঠ পেরোয়নি— এচিঠি তেমন নয়। প্রেরিত এই চিঠিতে বলা হয়— "যদ্যপি আইন আমার পক্ষে, আমার বিশেষভাবে লিপ্ততার কারণেই কিছুতেই এ মামলায় হারতে চাই না আমি।... তাই মহামান্যের মহানুভবতার কাছে আমার প্রার্থনা, আপনি যদি সের রাফায়েলোকে দয়া করে কয়েকটি কথা বলে দেন— ইঙ্গিতময় ও যথাযথভাবে আপনার স্বীয় ভঙ্গিতে— যাতে আমার বিষয়টি গুরুত্ব পায়, তবে আমি চিরদিন ঋণী থাকব, আপনারই দাস, লিওনার্দো দা ভিঞ্চি।"

এই মামলার কারণে লিওনার্দোকে বেশ কিছুদিন ফ্লোরেন্সে থাকতে হয়। সালাইয়ের সঙ্গে সঙ্গে শিল্পীও আতিথেয়তা গ্রহণ করেন অঙ্কবিদ, ধনী পিয়েরো দি ব্রাক্কিও মারতেল্লির। এঁর পরিবার একদা দোনাতেল্লোকে আশ্রয় দিয়েছিল, এবং ইনি ভাস্কর জিওভান ফ্রান্সেস্কো রুস্তিচিরও আশ্রয়দাতা পৃষ্ঠপোষক ছিলেন। ভেরোক্কিওর বত্তেগার পুরনো ছাত্র রুস্তিচিকে লিওনার্দোও খুব ভালবাসতেন। রুস্তিচির কর্মশালাটা অনেকটা, ভাসারির মতে, নোয়ার নৌকার মতো— ইগল, 'মানুষের মতো কথা বলা' কাক, কয়েকটি সাপ, একটি পর্কুপাইন, টেবিলের তলায় লোকেদের পায়ে কামড়ে দেবার বদভ্যাস সত্ত্বেও যাকে পোষা কুকুরের মতো আদরযত্ন করা হত— এইসব জন্তু পুষতেন রুস্তিচি। ইনি সমসাময়িক কয়েকজন শিল্পীকে নিয়ে— আন্দ্রেয়া দেল সার্তো, আরিস্তত দে সাংগাল্লো প্রমুখের সাথে গড়েছিলেন 'কটাহ-গোষ্ঠী' নামক এক খ্যাপাটে উদ্ভট গোষ্ঠী। একটি গর্ভগৃহ বা 'কটাহে' তাঁরা হই চই করে নৈশ পানভোজনের আসর জমাতেন, আর খাবার টেবিলটি এক একদিন সাজাতেন এক একটি পৌরাণিক কাহিনির ছবির আদলে— সবজি, মাংস, সসেজ, ম্যাকারনি, জেলি, পনিরের মতো সুখাদ্য কেটে নকশা করে সাজিয়ে এই শৈল্পিক 'কম্পোজিশন' তৈরি হত। এই ধরনের শৌখিন ব্যাপারে লিওনার্দোর উৎসাহ যে খুব বেশি ছিল সে কথা বলাই বাহুল্য। মারতেল্লির বাড়ির এই বন্ধুতাময় ঢিলেঢালা আবহে তিনি বেশ সুখেই দিনকয়েক কাটিয়েছিলেন, সন্দেহ নেই। অদ্ভুত, বৈশিষ্ট্যময় নানা মানুষের সঙ্গই তিনি পছন্দ করতেন, যেমন মিলানে তাঁর শিষ্য ছিলেন অত্যুৎসাহী সোদোমা নামে এক ব্যক্তি— নাম থেকেই যাঁর কীর্তিকলাপ অনুমেয়। ইনিও নিজগৃহে বাঁদর, গাধা প্রভৃতি পশুর সঙ্গে বসবাস করতেন। বা পিয়েরো দি কসিমোর মতো এক একাকী, 'বুনো' জীবনযাপনকারী মানুষ— প্রকৃতির অদ্ভুত বস্তু আঁকায়, কাল্পনিক রাক্ষস আঁকায় যার ছিল বিশেষ অনুরাগ। তাঁর কথায় সকলের হাসতে হাসতে পেট ফেটে যাবার জোগাড় হত নাকি, ভাসারি বলেন, তবে বার্ধক্যে একেবারেই উম্মাদ হয়ে যান তিনি। কিছুটা অবসর মেলায়, লিওনার্দো মার্চে নিয়ে বসেন তাঁর নোটবইয়ের ক্রমানুসারে সাজাবার কাজ।[১০] নিজের লেখাগুলি পড়তে পড়তে তিনি অনুভব করেন, নোটগুলি ছড়ানো ছিটনো, অগোছালো, কখনও বা পুনরুক্তি দোষে দুষ্ট। লিওনার্দো অনুভব করেন, করে দুশ্চিন্তাগ্রস্ত ও চিন্তিত হন, যে তাঁর জীবনের লক্ষ্য হিসেবে চিহ্নিত

লা জোকন্দ। লুভ্র সংগ্রহালয়, পারী।

'বিশ্বের বিশাল নাট্যরঙ্গ' রচনার কাজটি হয়তো অপূর্ণই থেকে যাবে। তা হলে কি তাঁর জলবিদ্যা বা শারীরবিদ্যার উপরে লিখিত দুটি ট্রিটিজ বা আলোচনা— এবং চিত্রশিল্পবিষয়ক নিবন্ধগুলি নিয়েই তাঁকে ক্ষান্ত দিতে হবে? আদৌ যদি কোনওদিন এগুলি গ্রন্থাকারে প্রকাশিত হয়?

অবসর বিনোদনের উপলক্ষে, গণিত ও শারীরবিদ্যা চর্চার ফাঁকে ফাঁকে তিনি রুস্তিচির একটি ভাস্কর্যকর্মেও সহায়তা করছেন। এটি ব্যবসায়ীমণ্ডলীর বায়নায় তৈরি 'বাপতিস্তের' গির্জাতে 'লেভি-সম্প্রদায় ও ফারিসীসম্প্রদায়কে ধর্মপ্রচাররত সন্ত জন-বাপতিস্ত' *(Saint Jean-Baptiste prechant a un levite et un pharisien)*-এর ভাস্কর্যমণ্ডলী। যে সময়ে রুস্তিচি এই কাজটি করছিলেন, ভাসারির মতে তিনি নাকি তাঁর চারিপাশে কারুকে আসতে দিতেন না, এক লিওনার্দো ছাড়া। মূর্তিগুলি ছাঁচে ঢালাইয়ের সময়ে লিওনার্দোর উপস্থিতির কথা আমরা জানি। সন্ত জন-বাপতিস্তের একটি ঊর্ধ্বমুখী তর্জনী যেন খুব দা ভিঞ্চি-অনুপ্রাণিত, তথাপি এই মূর্তিটি খুব একটা উঁচু দরের কাজ নয়। অন্যদিকে, তাঁকে ঘিরে দুটি চরিত্র এতই উন্নতমানের যে নিঃসন্দেহে রুস্তিচির হাত দিয়ে কোনওকালে এমনটা বেরোতে পারত না। তিনটি ব্রোঞ্জ মূর্তি বাপতিস্তেরের উত্তরের দরজায় আজও দাঁড়িয়ে আছে। দা ভিঞ্চির হাতের কাজ হিসেবে প্রায় নিশ্চিত ওই পার্শ্ববর্তী দুটি মূর্তিকেই আমরা একমাত্র পেয়েছি।[১১] যার একটি 'ম্যাজাইদের অনুরাগপ্রদর্শন' *(l'Adoration des Mages)*-এর সেই ধ্যানী বৃদ্ধের কথা স্মরণ করিয়ে দেয়।

মামলা চলাকালীন তস্কানি ও লম্বার্দির মধ্যে যাতায়াত করেছিলেন লিওনার্দো। তবে মূলত ফ্লোরেন্সেই থাকায়, ফরাসিরা মিলানে তাঁর বিহনে কাতর হয়ে পড়ছিলেন। তাঁর রক্ষককে একটি চিঠিতে লিওনার্দো লিখছেন ১৫০৮-এর প্রথমদিকে, তিনি ইস্টারের আগেই আসবেন স্বহস্তকৃত 'মাদোনার দুটি চিত্র নিয়ে'। এই চিঠিতেই তিনি চিন্তা প্রকাশ করেছেন খালের জল পরিবহনের পরিমাণের সাথে নির্দিষ্ট তাঁর প্রাপ্য খাজনার অর্থ তিনি এখনও পাননি।[১২] সালাইয়ের হাত দিয়ে এই চিঠিটি তিনি তাঁর রক্ষক জেরোলামো দা কুয়ানো-কে পাঠিয়েছিলেন।[১৩]

শেষ পর্যন্ত বিচারে লিওনার্দোরই জয় হল। কাকা ফ্রান্সেস্কোর ইচ্ছাপত্রটিকেই গ্রহণ করা হল। ফলে কর্মসমাপনান্তে আর কালক্ষেপ না করে, ফ্লোরেন্স থেকে দ্রুত মিলানে প্রত্যাবর্তন করেন তিনি সম্ভবত ১৫০৮-এর গ্রীষ্মে।[১৪]

এর পরে বেশ কয়েকবার তিনি ফ্লোরেন্স ফিরেছেন, ১৫০৯, ১৫১১, ১৫১৪, ১৫১৫, ১৫১৬ সালে— প্রতিবারই অল্প সময়ের জন্য।

কিন্তু দুটি মাদোনা-চিত্র (নোতর দাম) তিনি যে এঁকে নিয়ে যাবেন বলেছিলেন, সেগুলি কোনগুলি? নিজের 'অবসরে' আঁকা এই দুটি ছবি তিনি সম্পূর্ণ করেছিলেন, বলেছেন, condotte in assai bon porto।

এই ছবি দুটি হয় অদৃশ্য হয়ে গেছে, নতুবা মিশে গেছে তাঁর ছাত্রদের হাতে আঁকা অসংখ্য মাদোনার মধ্যে। তাঁরই নকশা অনুসরণ করে শিষ্যদের হাতে রচিত হয়েছিল যে ছবিগুলি— 'পবিত্র শিশুর সাথে ক্রীড়ারতা মাদোনা' *(Vierge jouant avec l'Enfant)*, 'দোলনায়

মাদোনা' *(Vierge a la balance)*, 'লাইলাক ফুলসহ মাদোনা' *(Vierge au lys...)*।

মারকুইস দে'স্ত-এর পত্রকার পিয়েত্রো দা নোভেল্লারা একবার বলেছিলেন যে, 'লিওনার্দোকে ছেড়ে গেছে তুলি'। অর্থাৎ, গণিত-শারীরবিদ্যা-ভূতত্ত্বে-জলবিদ্যায় মগ্ন লিওনার্দো আর ছবি আঁকতে অনুপ্রাণিত হন না। কথাটি এই পর্বে ভাবাই যায়, যে 'আংঘিয়েরির যুদ্ধের' বিফলতার পর হয়তো দা ভিঞ্চি আর ছবির কাছে ফিরে আসবার কথা ভাববেন না— মাতবেন ফরাসিদের নির্ধারিত কাজে— প্রণালীসংস্কারে বা স্থাপত্যে। কিন্তু ঠিক তার উলটোটা প্রমাণ করে ১৫০৫ থেকে ১৫১৫-র ভেতরে তিনটি বিশাল মাপের কাজ আমাদের উপহার দিলেন তিনি: লেদা, জোকোন্দ (মোনালিসা) ও সন্ত জন বাপতিস্ত। শেষ দুটি তো সম্পূর্ণতই তাঁর হাতের কাজ, নিঃসন্দেহে প্রমাণিত।

অথচ তিনটি কাজেরই সঠিক তারিখ পাওয়া যায় না। এবং জানা যায় না, কে ছিলেন এই ছবিগুলির খরিদ্দার। এবং আদৌ কারওর ইচ্ছায় বা নির্দেশে ছবিগুলি আঁকা হয়েছিল কি না, তাও জানা যায় না। অনুমানের উপরে নির্ভর করা ছাড়া তাই উপায় নেই।

এমনকী, ছবিগুলির মধ্যে কোনটি আগে আঁকা, কোনটি পরে, তাও অতি কষ্টে অনুমেয়। বিশ্বাস করা হয়, জোকোন্দ ছবিটি লেদার আগে আঁকা এবং সন্ত জন বাপতিস্তই লিওনার্দো জীবনের শেষ চিত্রকলা। তবে তিনটি ছবিরই, আঁকার সময়ের মধ্যে কিছুটা সমসাময়িকতা আছে। অর্থাৎ একই সময়ে হয়তো তিনটি ছবিরই আঁকা চলছিল— আর তাই, কোথায় যেন ছবি তিনটির মধ্যে একটা সংযোগসূত্র আছে, ধারাবাহিকতা আছে। সেটাকেই বোঝা দরকার।

ফ্লোরেন্সে বসে রাফায়েল ক্রেয়নে 'লা জোকন্দে'র একটি স্কেচ করেছিলেন মূলের অনুকরণে। এই আঁকাটিতেও সেই আবক্ষ চেনা মূর্তি, হাত দুটি আড়াআড়িভাবে স্থাপিত, হয়তো বা কোনও বারান্দা বা আসবাবের উপরে হালকাভাবে চাপ দিচ্ছে হাতদুটি— মুখে সেই সদ্য ফুটে ওঠা হাসি, আর পেছনে একটি দৃশ্যপটের আভাসমাত্র। এই একই ফর্মুলায় রাফায়েল আরও অনেকগুলি ছবি এঁকেছিলেন। 'দাম আ লা লিকর্ন' বা 'মাদ্দালেনা দোনির প্রতিকৃতি'-এর উদাহরণ। এই ভঙ্গিটি এতই নতুন যে, রাফায়েল এটি যে লিওনার্দো ফ্লোরেন্সে থাকাকালীনই তাঁর হাতে অঙ্কিত হতে দেখেছিলেন এবং প্রভাবিত হয়েছিলেন, তাতে সন্দেহ নেই। অর্থাৎ, এ ছবির আরম্ভ ১৫০৫ নাগাদ।

ভাসারি লিখেছেন— "লিওনার্দো ফ্রান্সেস্কো দেল জিয়োকোন্দোর জন্য তাঁর পত্নী মোনা লিসার একটি প্রতিকৃতি শুরু করেন, কিন্তু চার বছরের চেষ্টার পরও ছবিটি অসম্পূর্ণ থেকে যায় ও শেষে ওটি ফ্রান্সের রাজাকে প্রদত্ত হয়।" তস্কানির দলিলপত্রে জিয়োকোন্দোর নাম পাওয়া যায় ধনী এক রেশমব্যবসায়ী হিসেবে। কিন্তু সরকারি দায়িত্বও তিনি পালন করেছেন। তাঁর পরিবার যে শিল্পানুরাগী, তাও জানা যায়। দু'বার বিপত্নীক হবার পরে ১৪৯৫ সালে তিনি বিবাহ করেন অতি সাধারণ ঘরের এক তরুণীকে— নাম লিসা দি ঘেরার্দিনি। এঁদের একটি পুত্র হয়েছিল, কিন্তু অকালমৃত। এইটুকুই জানতে পারি আমরা— আর জানি, ১৫০৫ নাগাদ মোনা লিসার বয়স ছিল ছাব্বিশ-সাতাশ বছর। ভাসারির লেখা বা ছবিটির থেকেও এ কথার সমর্থন মেলে। এই ছবিটির নাম ইতালিতে 'লা জিয়োকোন্দা',

ফ্রান্সে 'লা জোকোন্দ'— এবং অ্যাংলো-স্যাক্সন বিশ্বে 'মোনা লিসা।'

অনামা গাদ্দিয়ানো ফ্রান্সেস্কো দেল জিয়োকোন্দোর একটি প্রতিকৃতিই লিওনার্দো এঁকেছিলেন বলে জানান। অন্যদিকে কার্দিনাল দা' আরাগঁ বলেছেন তিনি লিওনার্দোর মৃত্যুর কয়েক মাস আগে ফ্রান্সে 'এক ফ্লোরেন্সীয় রমণীর চিত্র' দেখেছিলেন, যা তাঁর মতে পূর্বে 'জুলিয়েন দে মেদিচির আদেশে আঁকা' (লোরঁ দে মেদিচির পুত্র, নারীপ্রিয়, লিওনার্দোর রক্ষক)। মনে হয় এই চিত্রটির কথাই। রাজকীয় নথিতে ছবিটির যে প্রথম উল্লেখ পাওয়া যায় তাতে বলা হয় এটি কোনও বারবণিতার ছবি। অন্যদিকে ছবিটির পিছনে সপ্তদশ শতকে লিখিত হয়— 'ইতালীয় এক পুণ্যবতী মহিলা।'

ভাসারি ছবিটির নিপুণ বর্ণনা দিলেও, বস্তুত তিনি নিজে ছবিটি দেখেননি— শোনা কথার উপরে ভর করেই তাঁর বর্ণনা।

পরবর্তীকালে অনেক অন্য মহিলার নাম ঐতিহাসিকরা তুলে এনেছেন, ওই ছবিটির সম্ভাব্য মডেল হিসেব। অল্পবিস্তর বিশ্বাসযোগ্য যুক্তি আছে প্রতিটি ক্ষেত্রেই। জুলিয়াঁ দে মেদিচির পছন্দের কোনও এক পাসিফ্রিকা ব্রান্দানো, অথবা জনৈকা 'সিনিওরা গুয়ালান্দা'[১৫] — শার্ল দ'মবোয়াসের এক রক্ষিতা। অথবা ইসাবেল দে'স্ত— মনতুর সেই মার্কুইস, যাঁর অনুরোধ হয়তো শেষমেশ রক্ষাই করেছিলেন লিওনার্দো। কেউ বা বলেন, ভিঞ্চি যাঁর নামে একটি কবিতা রচনা করেছিলেন সেই ফ্রাঙ্কাভিলার ডাচেস কনস্তান্‌ৎসা দা' ভেলোসের নাম।[১৬] কেউ বা বলেন, কোনও মডেলই ছিল না— লিওনার্দো তাঁর কল্পনা থেকে এক আদর্শ নারীকে এঁকেছিলেন। আর এক অতিশয় কল্পনাপ্রবণ ব্যাখ্যা হল, এটি কোনও নারীর ছবিই নয়, শিল্পীর ছদ্মবেশী আত্মপ্রতিকৃতি— দাঁড়ি গোঁফ, বলিরেখা বাদ দিয়ে নিজেকে নারীরূপে কল্পনা করবার ফল। সত্যিই যে লিওনার্দো এই ছবিটি আঁকবার সময়ে তথাকথিত বুর্জোয়া রমণীর উপযুক্ত করে প্রতিকৃতিটি তৈরি করেননি, বরঞ্চ তাঁকে কুমারী মাদোনার মতো এক বিশাল মহত্ত্বের দ্যুতি আরোপ করেছেন। কোনও রাজকীয় প্রতিকৃতিতেও যা সম্ভব। তবে শেষমেশ, ভাসারির মতের কাছেই ফিরে এসেছেন সকলে— যা বলে দেয় ইনি 'লা জোকোন্দ'।

এই ছবিটি নিয়ে ঐতিহাসিকদের সবচেয়ে বড় সমস্যা হল, ছবিটি কেন তার বায়নাকার বা খরিদ্দারের হাতে তুলে দেওয়া হয়নি। শেষ হতে দেরির কারণটা একটা ব্যাখ্যা বটে। চার বছর ধরে কাজ করেও শেষমেশ ফ্লোরেন্স ছেড়ে মিলানে চলে যাবার সময়ে সাথে করেই তাই নিয়ে যেতে হয় লিওনার্দোকে এই ছবি। কিন্তু লুভ্র-এ রাখা 'মোনা লিসা' পেন্টিংটি তো সম্পূর্ণ বলেই মনে হয়— তা হলে যদি বা তিনি সেটি মিলানে বসেই শেষ করে থাকেন, সেখান থেকেই ফ্রান্সেস্কো দেল জিয়োকোন্দোকে পৌঁছে দেবার ব্যবস্থা করলেন না কেন? ছবিটি থেকে উপার্জনের সম্ভাবনাও তবে থাকত। তবে কি এর কারণ মোনা লিসার অকালমৃত্যু— ইতিমধ্যেই? অথবা— যে বিশ্লেষণটি রোমাঞ্চক— তাঁর গোপন প্রেম, মোনা লিসার প্রতি? অথবা, ছবিটির প্রতি? অথবা, ফ্রান্সে গিয়েই তিনি ছবিটিতে শেষ তুলির আঁচড় কাটতে পেরেছিলেন। কেউ কেউ ধরে নিয়েছেন, এই নারী জুলিয়াঁ দে মেদিচির রক্ষিতা। তা হলে কি মেদিচি শেষপর্যন্ত ছবিটি আর নিতে রাজি হননি, কারণ ওই নারীর

প্রতি ততদিনে তাঁর প্রেম তিরোহিত হয়েছিল, এবং ১৫১৫-তে তিনি বিবাহ করেছিলেন ফিলিবের্তে দে সাভোয়াকে, তাই-ই? ১৫০৫ থেকে ১৫১৫— দশ বছর ছবিটিকে নিয়ে কাটিয়েছেন লিওনার্দো। কারও কারও মতে, মেদিচি চেয়েছিলেন এই নারীর নগ্নিকামূর্তি। এই ধারণার প্রমাণ মেলে কিছু কিছু অনুকৃতি স্কেচে নগ্নদেহ 'জোকোন্দে'র উপস্থিতিতে। এমনও হতে পারে, মেদিচি হয়তো এই 'জোকোন্দে'র আগে আঁকা কোনও ক্যানভাস ওই বিষয়ক স্কেচ কিনে নিয়েছিলেন, যে ছবি আজ লুপ্ত। আরও কেউ কেউ বলেন, ফ্রান্সেস্কো দেল জিয়োকোন্দোর স্ত্রীই ছিলেন মেদিচির রক্ষিতা... তা হলে অনেক প্রশ্নের উত্তর দেবার দায় এড়িয়ে চলা যায়। এভাবেও তো ভাবা যায়, লিওনার্দো হয়তো নিজের আনন্দের জন্যেই ছবিটি এঁকেছিলেন। নিজেরই এক স্বপ্নকল্পনাকে রূপ দিতে। 'উদ্দেশ্যের বিশুদ্ধতা' বলে যদি কিছু থাকে, এ ছবিই তার মূর্ত রূপ। এক নারীর ভেতরে যা যা খোঁজে পুরুষ: নম্রতা, প্রজ্ঞা, সহিষ্ণুতা, ধৈর্য: সব মিলিয়ে মোনালিসা তাই অনন্য।

অনেকে বলেন— মোনালিসা তার স্রষ্টার অনুরূপ। কিন্তু কেউ তো ভাবেন না, লিওনার্দোর মনে আদর্শ নারী হিসেবে তাঁর জননী তো ছিলেন— এ ছবি তাঁরই রূপকল্পনা নয়তো? নিজের ভেতরে যে কাতেরিনাকে তিনি গোপনে লালন করেছিলেন? নিজের সমসাময়িকদের কিছু মিথ্যাসূত্র ধরিয়ে দিয়ে বিভ্রান্ত করেছিলেন স্বেচ্ছাতেই? মোনালিসা নামক 'বিরাট ধাঁধা' সমাধান করতে বছরের পর বছর ঐতিহাসিকরা মাথার ঘাম পায়ে ফেলেছেন। ভোজবাজি বলে যেন লিওনার্দো তাঁর কোনও নোটে রেখে যাননি ছবিটি বিষয়ে একটিও কথা, বা একটিও খসড়া স্কেচ। যা পাওয়া যায় তা শুধু অন্যদের করা কপি ও ছবিটিকে নিয়ে পরবর্তীদের উচ্ছ্বসিত আলোচনা। রহস্য এতেই একেবারে ঘনীভূত হয়ে থেকে গেছে।

লিওনার্দো চিরদিনই ছিলেন রহস্য ও আলোছায়ার মধ্যে খেলার পক্ষে। কোনও বস্তুকে যদি সুন্দর করে তুলতে হয়, তবে তার ওপরে শুধুই চড়া আলোর প্রক্ষেপ করলে চলবে না। লিওনার্দো তাঁর চিত্রকলাবিষয়ক রচনায় বলেন: "পথে চলতে চলতে, যখন সন্ধ্যা নামে, অথবা মেঘলা হয় আকাশ, পুরুষ ও নারীদের মুখের উপরে দেখো, কী অপূর্ব সূক্ষ্মতা ও সৌন্দর্য সৃষ্টি হয়।"[১৭] গোধূলিরই তো ছায়া পড়েছে 'লা জোকোন্দ'-এর মুখে! ভবিষ্যৎ শিল্পীদের কাছে তাই তো লিওনার্দো বলেন: "তুমি তোমার ছবিটি আঁকো দিবাবসানে— অথবা মেঘলা বা কুয়াশাচ্ছন্ন দিনে"— যদি এই আদর্শ পরিবেশ না আসে, তবে কৃত্রিমভাবে এটিকে সৃষ্টি করার কথা বলেন তিনি— "একটি ঘরকে এই কাজের উপযুক্ত করে তৈরি করো। দেওয়াল চারটিতে কালো রং করে নিতে হবে, দশ হাত চওড়া ও কুড়ি হাত লম্বা ঘরে, দশ হাত উচ্চতায় ছাতেও কালচে রং করতে হবে। বাইরে রোদ উঠলে পর্দা দিয়ে জানালাগুলি ঢেকে দিতে হবে।" অন্যত্র তিনি বলেন, "ছবির বিষয়ের মডেলের মুখে যে আলো পড়বে, তাতে যেন ছায়াও খেলা করে, তবেই ফুটে ওঠে চোখ নাক ঠোঁটের রেখার উচ্চাবচতা। প্রান্তরেখা বা কনট্যুরগুলি যদি খুব কঠিন হয়, তাতে সুরেলা কোমলতা যোগ করে অন্ধকারের ঈষৎ ছায়া।"[১৮]

এই ছায়াচ্ছন্নতা, আর্দ্রতা, কুয়াশাময় দিনাবসানের ধারণারই বশবর্তী লা জোকোন্দ।

'ক্রমাগত ছায়াবৃত' হয়ে ওঠা একটা সময়ে, যখন আলোকের কৃপণতায় প্রতিটি রেখা আক্রান্ত। একটু পরেই সন্ধ্যা আসবে। দিনের আলো সম্পূর্ণ নিভে যাবে। তথাপি নারীটি মৃদু হাসছেন। ভাসারি লিখেছেন, লিওনার্দো এই স্মিততা আদায় করে নিয়েছেন মোনালিসার কাছ থেকে, গায়ক ও বাজনদারদের দিয়ে চারিদিকে ঘিরে— সুন্দর সংগীতে তাঁকে মুগ্ধ করে। ভাবতেই হয়, হাসিমুখ সত্ত্বেও, মোনালিসার চতুর্দিকে যেন সব রকমের নেতিবাচক ঘটনা ঘটছে— দিন শেষ হচ্ছে, ধূসর হয়ে আসছে প্রেক্ষাপট, এমনকী পোশাকেও যেন শোকের কালো ছায়া। ভেনতুরি আবার লেখেন, যদি এই নারী মোনালিসা হয়ে থাকেন, তিনি হয়তো সাম্প্রতিক সন্তানশোক তখনও কাটিয়ে ওঠেননি। অস্কার ওয়াইল্ড লিখেছেন— "তাঁর মুখমণ্ডলটি যেন এক ক্ষেত্র— যেখানে পৃথিবীর যাবতীয় শেষ এসে মিলেছে— তার আঁখিপল্লবও যেন ঈষৎ নিদ্রাচ্ছন্ন।" ('ইনটেনশনস', ১৮৯১)। মোনালিসাকে যেন মনে হয় ক্রুশবিদ্ধ যিশুরই এক নারী সংস্করণ। বেদনা ও সমবেদনার এক যুগলবন্দি। যেন দু' হাত আলতোভাবে আড়াআড়ি রেখে মোনালিসা অস্বীকার করছেন সেই সময়ের করাল ছায়াকে— সময়, যে 'সর্ব বস্তুর ভক্ষণকারী।' এই আলো ও ছায়ার কারুকাজ আমরা আগেও দেখেছি লিওনার্দোর হাত থেকে— যখন তিনি 'প্রস্তরময় স্থানে কুমারী মাতা' *(Vierge aux rochers)* আঁকেন, অথবা 'জিনেভ্রা বেঞ্চির প্রতিকৃতি' *(Portrait de Ginevra Benci)*— যা প্রায় মোনালিসারই প্রোটোটাইপ।

সময়ের কোপ, অন্যান্য ছবির মতোই 'মোনালিসা'র উপরেও পড়েছে। ছবিটির ক্যানভাসের দু'পাশে সাত সেন্টিমিটার করে দুটি ফালি কেটে নেওয়া হয়েছিল— প্রেক্ষাপটের দৃশ্যাবলির দু'পাশে দুটি থাম ছিল সে দুটি তাই আজ অদৃশ্য— যদিও রাফায়েলকৃত কপিতে সে দুটি আছে। উপরন্তু বারংবার এই ছবির উপরে পরতে পরতে রং চড়ানো হয়েছে— মুখের মৌলিক রঙের উপরে পড়েছে মোটা বার্নিশ। ভাসারির বর্ণনায়, মোনালিসা চিত্রের মুখমণ্ডল ছিল আশ্চর্য জীবন্ত। "চোখগুলি ঈষৎ সিক্ত, জীবনের ঔজ্জ্বল্যে ভরপুর এবং কোনার দিকে লালচে। ...আঁখিপল্লবগুলি যেন সত্যকার— কোথাও ঘন সন্নিবিষ্ট, কোথাও বা অল্প। নাসাপুট গোলাপি ও নম্র— যেন জীবন্ত। ঠোঁটের ভিতরটি লালচে: যেন গোটা মুখটিই রচিত রং দিয়ে নয়, মাংস দিয়ে। গলার খাঁজটিতে যে-কোনও মনোযোগী দর্শক সত্যি করেই শিরার ধুকপুকুনি দেখতে পাবেন যেন।" এই অপরূপ বর্ণনাটি আমাদের কেবলই শোনাকথা থেকে যায়। কারণ কয়েকজন সংরক্ষকের হাতে পড়ে এই জীবন্ত রূপটি আর ছবিটিতে নেই, বরং একটি সবজেটে আভা এসে জুড়ে বসেছে মুখের মাংসে।

এ ছাড়াও জোকোন্দের উপরে বয়ে গেছে অতি-ব্যবহারের, অতি-আগ্রহের ঝড়। পোস্টকার্ড ও চকোলেটের বাক্স ও স্যুভেনিরে ব্যবহৃত হতে হতে জনগণের সম্পত্তি হয়ে ওঠা মোনালিসাকে আর কোনও ভাবেই বা নতুন করে আবিষ্কার করা সম্ভব? মিং যুগের কবি লি-চি-লাই বলেছিলেন, যৌবন নষ্ট হয় অশিক্ষায়, ভাল চা নষ্ট হয় তৈরির পদ্ধতির ত্রুটিতে, আর উচ্চস্তরের চিত্রশিল্প নষ্ট হয় স্থূলরুচির প্রকোপে। তেমনই মোনালিসার মতো শীর্ষস্থানীয় শিল্পও নানা ভুল কারণের জন্যই নন্দিত হয়েছে।[১১]

এই ছবিটি যখন আঁকা চলছে মিলানে বসে (ছবিটির প্রেক্ষাপটের পাহাড়শ্রেণি লম্বার্দির পাহাড়ের কথাই মনে করায়, তস্কানির নয়)— সে সময়েই জলবিদ্যা প্রযুক্তির কাজও তাঁর চলছিল, হয়তো 'লেদা' ছবির কাজও। জলের পরিমাণ মাপার একটি যন্ত্র তিনি আবিষ্কার করেন।[২০] কারণ সরকার তখন আউন্স মেপে জলস্বত্ব বিক্রয় করছেন। একই সাথে তাত্ত্বিক স্তরে[২১] জলের গতিপ্রকৃতি নিয়ে নিবন্ধ রচনার কাজও চলছে। আদ্দা ও মিলানের মাঝের উপত্যকায় একটি পার্বত্য সুড়ঙ্গ কেটে জল এনে নাব্য খাল নির্মাণ প্রয়াসে তাঁর হিসেব ও নকশায় নোটবই ভরে উঠছে।[২২] এই প্রয়াস শেষমেশ অনেক ছোট মাপে সফল হবে ষোড়শ শতকের শেষে— 'ফরাসি যন্ত্র' নামে অভিহিত হবে খালটি।

এই কাজের জন্য ওই পার্বত্য ও সবুজ প্রদেশের নানা অঞ্চলে অনেক ঘুরতে হয়েছিল লিওনার্দোকে। এখানেই তিনি পরিচিত হন বছর পনেরোর এক অভিজাত কিশোর ফ্রান্সেস্কো মেলৎসির সাথে। ১৫০৬ থেকে ১৫০৭-এর ভেতরে এই পরিচয়। মেলৎসির পৈতৃক জমিদারি ছিল আদ্দা নদীর তীরে ভাপ্রিও অঞ্চলে। ভাসারি লিখেছেন এই সুন্দর কিশোরটির সাথে প্রবীণ দা ভিঞ্চির পারস্পরিক আকর্ষণ ও ঘনিষ্ঠতা হতে দেরি হয়নি। ভায়েদের সাথে মামলা চলাকালীন ফ্লোরেন্স থেকে তাঁর লেখা এক চিঠিতে লিওনার্দো অতি অন্তরঙ্গ ভঙ্গিতে মেলৎসিকে লেখেন— "আমার পাঠানো চিঠিগুলির কোনও উত্তর দিচ্ছেন না কেন, ঈশ্বরের নামে বলুন। দাঁড়ান না, আগে আমি ফিরি, তারপর চিঠিতে চিঠিতে উত্যক্ত করে আপনাকে অসুস্থ করে ফেলব।"[২৩]

ফ্লোরেন্স থেকে লম্বার্দিতে সে সময়ের চিঠিগুলি দা ভিঞ্চি পাঠাতেন সালাইয়ের হাত দিয়ে। তার বয়স তখন সাতাশ আঠাশ হবে। আমার ধারণা লিওনার্দোর এই নতুন সম্পর্ককে সে আদৌ ভাল চোখে দেখেনি— যেমন দেখেনি ফ্লোরেন্সে লিওনার্দোর রুস্তিচির সাথে একত্র বাস। কারণ এই সময়েই (১৫০৮ নাগাদ) লিওনার্দো কোনও এক রাগারাগির পর নোটবইয়ে সালাইকে উদ্দেশ করে একটি কর্মতালিকার নীচে লেখেন— "আমি তোমাকে অনুরোধ করছি, আর যুদ্ধ করতে পারছি না, আমি পরাভূত।" মেলৎসি পরিবারই বা এই নতুন ও অদ্ভুত সম্পর্ক নিয়ে কী ভাবছিল? ধনী ঘরের উচ্চবংশীয় কিশোর যখন সিদ্ধান্ত নেয়, লিওনার্দোর কাছে ছবি আঁকা শিখবে, তখন সামাজিক নিয়মনীতিকে ধাক্কা দিয়ে স্বাধীন চিত্তের বিস্ফোরণই ঘটেছিল নিশ্চয়— কিন্তু পরিবারটি আশ্চর্যভাবে তা মেনেও নেয়। হয়তো বৃদ্ধ শিল্পগুরুর বিভাবে তাঁরাও ছিলেন মোহিত। এরপর থেকে মেলৎসি লিওনার্দোকে তাঁর মৃত্যুর দিন পর্যন্ত কখনও ছেড়ে যাননি। তাঁর মৃত্যুকাল পর্যন্ত সেবাযত্ন করেছেন। কর্মশালার সব ভার নিয়েছেন সালাইয়ের চেয়েও দক্ষতার সাথে। তাঁর কথাগুলির অনুলিখনও করেছেন। এমনকী তাঁর লেখালেখিগুলিকে সাজিয়ে তোলবার ভারও পরবর্তীকালে মেলৎসিই নেন। অঙ্কনকলায় তাঁর পারদর্শিতাও নগণ্য ছিল না। লিওনার্দোর বহু ছবির অনুকৃতি এবং কিছু মৌলিক চিত্রও তাঁর নামে প্রচলিত আছে— যেমন বার্লিনের স্তাতলিখ মিউসেনের 'পোমোন' *(Pomone)* ছবিটি এবং লেনিনগ্রাদের হার্মিটেজের 'লা ফ্লোর' *(la Flore)* ছবিটি। এই ছবিগুলি থেকে এটা স্পষ্ট যে গুরুর রীতিটি তিনি আত্মস্থ করতে পেরেছিলেন।

ইতিমধ্যে এক আধবার উত্থাপিত হয়েছে, লিওনার্দোর সেই বিশাল অশ্ব-মূর্তি প্রকল্পের ব্যর্থতার পরেও, অন্য অশ্বারোহী মূর্তিতে ওই ছাঁচ ব্যবহারের প্রস্তাব। যেমন ফেরারের ডিউক এরক্যুল দে'স্ত-এর একটি চিঠিতে[২৪] মিলানের ফরাসি শাসককে অনুরোধ করা হয় ওই ছাঁচটি ব্যবহার করার জন্য ক্রয়ের অনুমতি দিতে। মাটির তৈরি সেই মডেলটি হয়তো খারাপ হয়ে যাচ্ছে ক্রমশ। তবু তার কদর কমেনি। মিলানীয় গভর্নর জানান, ফ্রান্স-রাজের নিজের অতি পছন্দের ওই মূর্তি, তাই তাঁর অনুমতি ব্যতীত ওই মূর্তিটি বিক্রয় করবে না মিলান। তবে এই চিঠিতে যে ছাঁচটির কথা আছে, সেটি আদি পোড়ামাটির ছাঁচ কিনা বোঝার উপায় নেই। কারণ ভাসারি ও কাস্তিগ্লিওনে লিখেছিলেন যে ফরাসিরা মিলানে প্রবেশ করার সময়েই অশ্বারোহী মূর্তির ছাঁচটি সৈন্যদের তাক করা গোলার আঘাতে ভেঙে যায়। ফ্রান্সরাজ অবশ্য প্রস্তাবটিতে রাজি হননি। অন্যদিকে ১৫০৭ থেকে ১৫০৮-এর ভেতরে দ্বাদশ লুইয়ের এক সেনাপতি জঁ জাক ত্রিভুল্চ লিওনার্দোকে অনুরোধ করেন সান নাজারোর এক গির্জাতে[২৫] একটি সমাধিতে একটি বিশাল অশ্বারোহী মূর্তি তৈরির জন্য। ফলে দা ভিঞ্চিও আবার তাঁর স্কেচবই ভরিয়ে তোলেন বেশ কিছু অশ্বের ছবিতে— পা উঁচুতে তোলা, দৌড়নো, লম্ফনরত, শত্রুকে পদদলনরত।[২৬] এবার অশ্বারোহীর বর্মপরিহিত বা নগ্ন মূর্তিও স্কেচের অন্তর্ভুক্ত হল। এমনকী আর্ক দা ত্রিয়ম্ফ-এর আদলে একটি পাদপীঠের নকশাও করেন তিনি। দ্বিতীয় জুল-এর সমাধিতে মাইকেল এঞ্জেলো খানিকটা এই ধরনের ফলকের নকশা করেছিলেন।

এই বিশাল ব্রোঞ্জমূর্তি রচনার সুযোগ পেয়ে লিওনার্দো এবার আর তা ছেড়ে দিতে রাজি নন। আর্থিক একটি পরিকল্পনাও করে ফেলেন তিনি গোটা প্রকল্পটির। ধাতুর দাম, মাটির ছাঁচের খরচ, ভেতরের আর্মেচারের দাম, চুল্লি তৈরি, কাঠ-কয়লা, শ্রমিকদের মজুরি (ধাতু পালিশ ও মার্বেল কাটার জন্য)— পাথরের দাম সবসুদ্ধ তিনি তৈরি করেন তালিকা।[২৭] এক বিশাল পৃষ্ঠা ভরে এই হিসেবটি হয়। এমনকী, তিনি ধরতে ভোলেন না ছাঁচের ভেতরের মোম গলে বেরিয়ে যাবার পর সেই মোম পুনরায় বিক্রয় করার সম্ভাব্য আয়।[২৮] নিজের জন্য ধরেন অতি সামান্য এক পারিশ্রমিক। সর্বমোট তিনি উপনীত হন তিন হাজার ছেচল্লিশ দুকাত অর্থের হিসেবে। যা ত্রিভুল্চের পক্ষে সাধ্যাতীত নয়।

এই মুহূর্তে লিওনার্দোর বয়স বছর ষাটেক। তবু তিনি ব্যস্ততার শীর্ষে— চারিপাশে তাঁর কর্মজাল বুনে তুলছেন। যেন বহুধাবিভক্ত কর্ম-প্রণোদনাই তাঁর বেঁচে থাকবার এক অন্যতম শর্ত। এই মুহূর্তেও তিনি পালন করে চলেন চিত্রশিল্পী, স্থপতি, ভাস্কর, জলবিদ ও গণিতজ্ঞের বহুমুখী ভূমিকা। বৃত্তবিষয়ক জটিল জ্যামিতিক জিজ্ঞাসা তাঁর চলছে এখনও।[২৯] মাটি থেকে আকাশ পর্যন্ত গোটা বিশ্বকে তিনি এখনও দেখেন নিজের গবেষণার এক বিষয় হিসেবে।

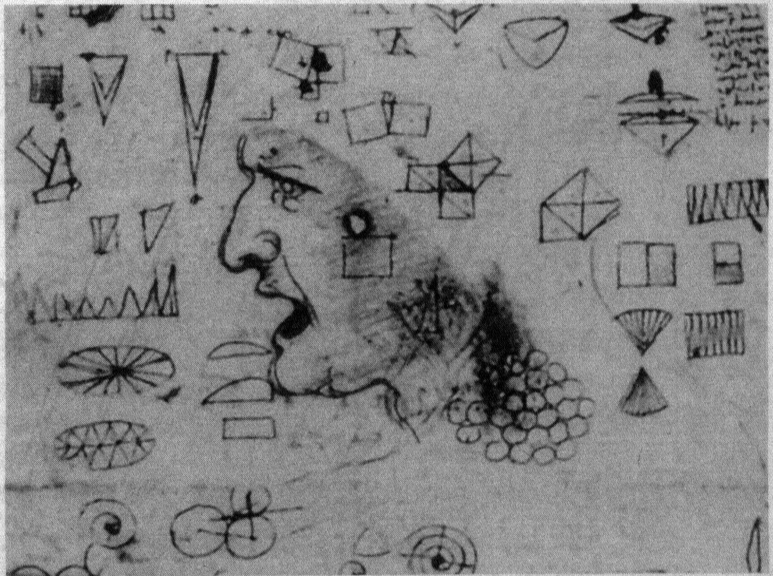
১৫১০-এর ২১ অক্টোবর মিলানের ডোমের নির্মাণ-অধ্যক্ষরা প্রার্থনাগৃহের স্টল বা উপবেশন পীঠগুলির নির্মাণের জন্য তাঁকে ও আরও বেশ কয়েকজন প্রযুক্তিবিদকে ডেকে পাঠান— কিন্তু লিওনার্দো এতে উৎসাহ প্রকাশ করেননি। কিছুদিন পরে তিনি আবার সাদা পাথরের বিষয়ে গবেষণা শুরু করেন। ভাস্কর বেনোদেত্তো ব্রিয়োস্কো তাঁকে পরফায়ারের

চেয়েও শক্ত পাথরের কয়েকটি টুকরো এনে দেবেন কথা দেন।[৩০] নিজের নানা আবিষ্কার থেকে অর্থ উপার্জনের চিন্তাও তাঁর আছে। কৃত্রিম উপায়ে রজন বা তৈলস্ফটিক তৈরির পদ্ধতি তিনি আবিষ্কার করেছেন বলে নিজের নোটবইতে লেখেন (ডিমের শ্বেত অংশের সাথে পশুর নাড়ি সিদ্ধ করে[৩১]), অথবা যে-কোনও আকৃতির মুক্তো তৈরির পন্থা আবিষ্কার করেছেন, জানান (লেবুর রসের সাথে ঝিনুকের গুঁড়ো মিশিয়ে)।[৩২] এমনকী, তাঁর লেখায় পাই— "একরকম নমনীয় কাচ (প্লাস্টিক) আমি আবিষ্কার করেছি।"[৩৩] আঠা, ডিম, কয়েকটি প্রাকৃতিক রং তৈরির উপাদান এবং জাফরান ও লাইলাক ফুল একত্রে ফুটিয়ে তৈরি এই কৃত্রিম কাচের প্রণালী লেখবার সময়ে কিছু কথা তিনি গোপন করেছিলেন। জমে গেলে এই উপাদানটি অ্যাগেট পাথরের মতো শক্ত হয়ে যায় এবং তা দিয়ে কলমদানি, তরবারির হাতল বা দাবার গুটি বানানো সম্ভব— একথা তিনি জানান— এমনকী গয়নার বাক্সও, অলংকরণসহ...[৩৪]

ইতিমধ্যে বিশ বছর ধরে চলমান তাঁর শারীরতত্ত্ব বিষয়ক অধ্যয়ন এখনও তিনি চালিয়ে যাচ্ছেন। শবদেহ ব্যবচ্ছেদের কাজ তিনি করছেন একদিকে, হাড় ও করোটির অংশও ছেদ করে দেখছেন। ফ্লোরেন্সে যখন তিনি 'আংঘিয়েরির যুদ্ধ' *(Bataille d'Anghiari)*-র স্কেচ করতে ব্যস্ত ছিলেন, সান্তা মারিয়া নোভেল্লা হাসপাতালের লাগোয়া তাঁর কর্মশালায়, তখন হাসপাতালে একাধিক শবদেহের ব্যবচ্ছেদ করবার সুযোগ তাঁর হয়। এক বৃদ্ধ ও এক দু'বছরের শিশুর ব্যবচ্ছেদের বর্ণনা আছে তাঁর নিজের লেখাতেই। "বৃদ্ধটি মৃত্যুর অল্প আগেই আমাকে বলেন, প্রায় একশো বছর বয়স তাঁর, এবং দুর্বলতা ছাড়া তাঁর বিশেষ কোনও সমস্যা নেই। এরপরেই কোনও বিশেষ রোগলক্ষণ ছাড়াই মৃত্যু হয় তাঁর। ব্যবচ্ছেদ করে আমি দেখার চেষ্টা করি কী কারণে এই মৃত্যু। রক্তপ্রণালীগুলির দুর্বলতা ও অক্ষমতাই মূলত কারণ। প্রতিটি অঙ্গপ্রত্যঙ্গই, আমিই দেখতে পাই, শুষ্ক, শীর্ণ, কুঞ্চিত হয়ে ছোট হয়ে গেছে। শিশুটির ক্ষেত্রে একেবারেই বিপরীত চিত্র।"[৩৫] তিনি আর এক মৃতদেহ ব্যবচ্ছেদের কথাও বলেন, যে ব্যক্তিটি রোগে সম্পূর্ণ শীর্ণ হয়ে গেছিলেন।[৩৬] আর এক ফাঁসির আসামির শবের রক্তাপ্লুত লিঙ্গ দেখেন তিনি। এইসব নোটের সাথে চিত্রও এঁকেছেন লিওনার্দো, স্বাভাবিকভাবেই।

মার্কান্তোনিও দেল্লা তোররে নামে এক তরুণ মেধাবী চিকিৎসকের সাথে তাঁর কথোপকথনের[৩৭] ফলই মানবদেহের 'গতিবিদ্যা' ও 'স্থাপত্য' নিয়ে তাঁর আগ্রহের কারণ, বলে মনে হয়। পরে পশুজগতেও তিনি এই অধ্যয়নকে বিস্তৃত করে দেন— ভালুক, বাঁদর, গোরু, ব্যাং ও পাখি অধ্যয়ন করেন।[৩৮] মানবদেহের সাথে এদের তুলনামূলক স্টাডি করেন। খোঁজেন 'আত্মা'র উৎসও।[৩৯] মাইকেল এঞ্জেলোর মতো যাঁরা 'শৈল্পিক শারীরতত্ত্বের' খবর রাখেন, তাঁদের চেয়ে ঢের দূরে তিনি। তিনি বলেন— "আমি অলৌকিক ঘটাব।' কিন্তু শেষপর্যন্ত হয়তো বিফল হন তিনি— যেমন স্বর্ণভ্রমে রাসায়নিক ভ্রমিত হন ঠিক তেমনই।[৪০]

ফুসফুস, হৃৎপিণ্ড ('যে বীজ থেকে শিরা উপশিরার শাখাগুলির উৎপত্তি'), মস্তিষ্ক, কিডনি, পাকস্থলী প্রভৃতির রূপ তিনি আবিষ্কার করেন আর গৌরবে, আনন্দে উদ্‌বেলিত হন। বলেন— "ঈশ্বরের সৃষ্টিতে একটিও অপ্রয়োজনীয় বস্তু নেই, খুঁতসম্পন্ন বস্তু নেই।"[৪১]

বিড়ালের স্টাডি, ড্রাগনসহিত। উইণ্ডসর রয়্যাল লাইব্রেরি (১২৩৬৩)।

যোদ্ধার মস্তক ('আংঘিয়েরির যুদ্ধ' ছবির প্রস্তুতি স্টাডি) এবং জ্যামিতিক চিত্র।

কোনও কাল্পনিক ছাত্রকে তিনি বলেন, "তোমার কী ভয় হবে শবদেহের বিকৃত গলিত অংশের সাথে সারা রাত জাগতে?"[৪২] কারণ তিনি জানান, ব্যবচ্ছেদের কাজ করতে করতে, পরীক্ষা করতে করতে সেই চিত্রগুলি খাতায় এঁকে নিতে নিতেই পচন শুরু হয়ে যায় অতি দ্রুততায়। প্রতিটি অঙ্গের সম্পূর্ণ অধ্যয়নের জন্য প্রয়োজন হয় তিনটি করে ক্রস-সেকশন বা ব্যবচ্ছেদ। তিনটি ব্যবচ্ছেদ তিনটি পৃথক কোণ থেকে নিলে তবেই তার চিত্রসমূহ থেকে একটি সম্পূর্ণ প্রত্যঙ্গের ধারণা করা সম্ভব, যেন বা 'হাতে ধরে ঘুরিয়ে ঘুরিয়ে দেখা'[৪৩] হচ্ছে সমস্ত জিনিসটি।

প্রতিটি প্রত্যঙ্গ আলাদা করে, তাদের চুনজলে ধুয়ে, সিরিঞ্জের সাহায্যে ভেতরে গলানো মোম পুরে দিয়ে তাদের ফুলো ফুলো, দেহাভ্যন্তরের মতো পরিপূর্ণ আকার দিয়ে[৪৪] তবেই একমাত্র সম্ভব তাঁর পক্ষে ছবি আঁকা। তিনিই প্রথম ব্যক্তি, যিনি এইভাবে সম্পূর্ণ করলেন দুশোর উপরে চিত্র— যার অঙ্কনশৈলী নাকি বৈজ্ঞানিক নৈপুণ্য— কোনটাকে আমরা প্রশংসা করব, ভেবে পাই না। অষ্টাদশ শতকের আগে এর সমতুল্য কোনও কাজ আর হবে না। তাঁর অনেক ভুল সত্ত্বেও, শারীরতত্ত্বের প্রতিটি জিজ্ঞাসাই যে ছিল প্রাচীনদের, আরবদের এবং তার সমসাময়িকদের এতদকালীন সবরকমের জিজ্ঞাসার চেয়ে এক ধাপ এগিয়ে, একথা ভুললে চলবে না। আর এক বিরাট সমস্যা ছিল মৃতদেহ পাওয়া— ব্যবচ্ছেদের উপযোগী দেহ খুবই দুর্লভ ছিল। সাত মাসের একটি ভ্রূণও তিনি পেয়েছিলেন, কিন্তু পাননি মৃত কোনও গর্ভবতী মহিলাকে। তাই ভ্রূণ ও জরায়ু নিয়ে তাঁর অধ্যয়ন আবদ্ধ থেকেছে গোমাতার জরায়ুতে। "১৫১০-এর শীতের ভেতরেই আমার এই সমস্ত শারীরতত্ত্ব অধ্যয়ন সম্পূর্ণ করব।" তিনি শেষ পর্যন্ত ক্লান্ত হয়ে পড়েন— ধীরগতি এই বিদ্যাচর্চার ফল, আত্মার স্বরূপ প্রকাশ— যা ছিল তাঁর অভীষ্ট, আর লক্ষ্যভেদ না করতে পেরে হাল ছেড়ে দেন— "আমি কাজ বন্ধ করছি ক্লান্ত হয়ে— কারণ কোনও কার্পণ্য বা নিষ্ঠাহীনতা নয়— কারণ একটাই— সময়ের অভাব। বিদায়!" "আমার সময় নষ্ট হয়ে গেছে।"[৪৫] মানুষের বিদ্যাচর্চা ও জীবনের দ্বন্দ্বে, তাঁর আঁকায়, জয়ী হয় জীবনই।[৪৬]

শেষমেশ আত্মার রহস্য উদ্‌ঘাটনের ভার সন্ত ও পুরোহিতদের হাতেই ছেড়ে দেন তিনি, বলেন তাঁরা তাঁদের 'ঐশ্বরিক উদ্দীপন'[৪৭] দিয়েই একাজ করবেন। সেই দ্বারপ্রান্তে তিনি থমকে যান, যার পর বুদ্ধি আর যেতে পারে না। "মানব অভিজ্ঞতা বা পর্যবেক্ষণ প্রকৃতির অনন্ত প্রশ্নের সমাধান করতে পারে না"[৪৮] বলেন তিনি। প্রাকৃতিক নিয়মাবলির হাতেই জীবনের রাশ তুলে দেন[৪৯] এবং ফিরে যান তুলি ও রঙের কাছে।

'সন্ত আন', 'মোনালিসা', 'লেদা' ও 'সন্ত জন বাপতিস্ত'— সকলের মুখের হাসিই এক অনুদ্‌ঘাটিত রহস্যের কথা বলে। এই মুহূর্তেই লিওনার্দো এসে দাঁড়ান মেটাফিজিক্স বা অধিবিদ্যার দ্বারপ্রান্তে। প্রাকৃতিক বিজ্ঞানের শেষ প্রান্তটি যেন তিনি ছুঁয়ে ফেলেন। 'লেদা' *(Lèda)* ছবিতে নারীটি যেন তাঁর জননী কাতেরিনা ও বয়স্কা হেলেনের ('দুইবার অপহৃতা') এক যুগলবন্দি। লেদার কাহিনিটিও এই প্রেক্ষিতে তাৎপর্যময়: জিউস রাজহাঁসের ছদ্মবেশে এসে স্পার্টার রাজা তিনদারের স্ত্রী লেদাকে মুগ্ধ করেন এবং প্রকৃতিবিরুদ্ধ এই মিলনে দুটি জারজ ডিম্বের জন্ম দেন লেদা। দুটি ডিম থেকে দু'জোড়া

সন্তানের জন্ম— কাস্তর ও পল্লুক্স এবং ক্লাইতেমনেস্ত্র ও হেলেন। ট্রয়ের যুদ্ধের পূর্বসূরি এই ঘটনা।

লিওনার্দোর সৃজনে লেদাই একমাত্র নগ্ন নারীমূর্তি এবং তাঁর করা এই প্রথম পুরাণের উপরে আধারিত একমাত্র রচনা। (হয়তো কবি আন্তোনিও সেইনির[৩০] জন্য নেপচুনের ফোয়ারার নকশা করতে গিয়েই এই পৌরাণিক বিষয়গুলি নিয়ে ঘাঁটাঘাঁটি শুরু করেন লিওনার্দো। ওভিদের 'মেটামরফোসিস' তো তাঁর খুবই প্রিয় ছিল! নতুবা, আগে কখনও পুরাণঘটিত কাহিনির প্রতি কোনও প্রীতিই দেখা যায়নি তাঁর!)

'লেদা' ছবিটি উধাও হয়ে গেছে। হয়তো ধ্বংস হয়েছে ত্রয়োদশ লুইয়ের কোনও মন্ত্রীর হাতে— নতুবা ১৭০০ নাগাদ মাদাম দা ম্যাঁতনঁর হাতে আগুনে পুড়েছে— যেভাবে পুড়ত সে যুগের ডাইনি অপবাদের শিকারেরা।[৩১] ভাসারি এই ছবিটির কথা উল্লেখই করেননি। গাদ্দিয়ানো ঈষৎ কুণ্ঠা নিয়ে এটির কথা বলেছেন। তবে নামটি বলেছেন 'আদম ও ইভ' *(Adam et Eve)*। কিন্তু লোমাৎসো এর সম্বন্ধে স্পষ্ট বর্ণনা দিয়েছেন— 'লেদা, সম্পূর্ণ নগ্ন, রাজহংসের কণ্ঠলগ্না, চোখদুটি লজ্জায় আনত।' ফঁতেনব্লোতে ১৬২৫ সালে ছবিটি দেখেছেন বলে উল্লিখিত আছে রুবেনস ও পুসাঁর বন্ধু সেনাপতি কাসিয়ানো দেল পোৎসোর লেখায়। "দণ্ডায়মান লেদা, প্রায় নগ্ন, রাজহাঁস, দুটি ভাঙা ডিম, চারটি শিশু। ছবিটির কল্পনায় একপ্রকার শুষ্কতা থাকলেও, অঙ্কনে ও পরিণতিতে অসামান্য। বিশেষত নারীটির বক্ষদেশ। পশ্চাৎপট, উদ্ভিদ-বৃক্ষাদির অলংকরণ— সবই অতীব সূক্ষ্মতায় ও যত্নে নির্মিত। তবে ছবিটির অবস্থা বেশ খারাপ। ছবিটি তিনটি আলাদা প্যানেল জুড়ে তৈরি: জোড়গুলি বরাবর ক্ষয়প্রাপ্ত হয়েছে, যাতে ছবিটির দশা খুব খারাপ দাঁড়িয়েছে।" ১৬৯২ থেকে ১৬৯৪-এ রাজকীয় চিত্রতালিকায় ছবিটি স্থান পায় ও ভিঞ্চির নামেই তা তালিকাভুক্ত। পরবর্তী তালিকায় ছবিটি উধাও। অর্থাৎ অষ্টাদশ শতকের শুরু থেকেই ছবিটি উধাও হয়। লিওনার্দোকৃত অরিজিনাল না কি তাঁর ছবির অনুকৃতি— কোনটি রাজসংগ্রহে ছিল, তাও অজ্ঞাত।

আজকের দিনে ছবিটি সম্বন্ধে ধারণা করবার উপায় একটিই— এর বহুল অনুকরণের কোনও একটি ছবিকে দেখা। ছাত্র ও অনুগামীদের হাতের (ইতালীয় ও ফ্লামন্দীয়) এইসব কাজ পাওয়া যায় স্পিরিদনের সংগ্রহে, রোমের বোর্হেস গ্যালারিতে, কিছু কিছু ব্যক্তিগত সংগ্রহে। উইন্ডসরে আছে রাফায়েলের করা একটি অনুকৃতি। লিওনার্দোর হাতের কাজ হিসেবে রয়ে গেছে কিছু স্কেচ। এর সময়কাল 'আংঘিয়েরির যুদ্ধে'র সৃষ্টির বছরগুলির বা মিলানে পুনরায় ফিরে আসার সময়টা। প্রথমে নতজানু এবং পরে দণ্ডায়মান লেদার মূর্তির স্কেচ পাই আমরা।[৩২] লেদার বিনুনি জালবদ্ধ, অপূর্ব জটিল কেন্দ্রাতিগ বলয়িত ও কুঞ্চিত কেশদামের সূক্ষ্ম চিত্রণ পাই।[৩৩] এ যেন ভিঞ্চির সেই পুরনো ফ্যান্টাসির পুনরুত্থান।

ষোড়শ শতকে অনেক শিল্পী এই থিম বা চিন্তনের উপরে ছবি আঁকেন। মাইকেল এঞ্জেলোর 'লেদা'-ও পরবর্তীযুগে অদৃশ্য হয়। কিন্তু এটি ছিল প্রাচীন চিত্রের অনুকূল— লিওনার্দোর থেকে আলাদা। এ ছবিতে বিশাল দানবিক রাজহংসের সঙ্গে লেদার সঙ্গম দৃশ্য আছে— ভেনিসে রক্ষিত গ্রিক মর্মর ভাস্কর্যের আদলে। (যদ্যপি. গ্রিক ভাস্কর্যে স্পার্টান রানি

লেদা অনিচ্ছুক ও প্রতিরোধময় ভঙ্গিতে, মাইকেল এঞ্জেলো লেদাকে এঁকেছিলেন অবৈধ প্রণয়ে ইচ্ছুক)। প্যাশন ও কামনার এক চিত্র মাইকেল এঞ্জেলোর কাজটি। লিওনার্দো, বিপরীতে লেদাকে আঁকেন নরম রেখায় পরিপূর্ণ ও সাধ্বী এক তরুণীর রূপে। রাজহাঁসটির গলার আকৃতি লিঙ্গের মতো। সাথে এক দোলায়মান ঘন সবুজ উদ্ভিদরাজি— তা আবার মিলেমিশে যায় লেদার পোশাকের সাথে। কোথাও প্রেম বা কামের উচ্ছ্বাস ফোটে না। বিশাল ডিমের খোলাটি হঠাৎ আঘাত করে চেতনার উপরে: প্রশ্ন জাগে কেমন করে, কত ভয়াবহ বেদনার ভেতর দিয়ে প্রসব হয়েছে এই অণ্ড। সন্তান জন্মের রহস্যময় প্রক্রিয়া নিয়ে কোনও সূক্ষ্ম ইন্দ্রিয়ময় বাচন সৃষ্টি করে না ছবিটি, বরঞ্চ অদ্ভুত ও বিকৃত এক আদিম তাড়িত জীবনবেগের ধাক্কা এসে লাগে— পৃথিবীর জঠর থেকে যেন কিছু একটা ফুঁড়ে উঠছে বলে মনে হয়।

এই ছবিটিতে অনেক সমালোচক কিছু একটা ভয়াবহতা খুঁজে পেয়েছেন। বিজ্ঞানের নীতিগুলিকে ভেঙে ও পেরিয়ে কীভাবে চিত্রকর এমন এক ছবিতে উপনীত হতে পারেন— যে চিত্রকর বৃক্ষলতাদির বিরামহীন তীব্র বেড়ে ওঠার আকাঙ্ক্ষা ও জলের ঘূর্ণিকে নিয়ে গভীর অনুশীলন করেছেন— যিনি মোমের আলোয় পচনশীল গলিত মৃতদেহের উদর ছিঁড়ে কেটে দেখেছেন— যিনি নারীর 'বিশাল রহস্য' নিয়ে আশ্চর্য, কম্পিত, ভীত ও তাড়িত— জননের 'ভীতিকর' প্রক্রিয়া নিয়ে বিচলিত— আমরা বুঝতে পারি তাঁর কী বেদনা এই ছবিতে লেগে আছে। মাদাম দা ম্যাঁতনঁ যদি এই ছবিটিকে আগুনে সমর্পণ করে থাকেন, তা যে ছবিটির অবৈধ প্রণয়ের জন্য তা নয়— হয়তো খ্রিস্টীয় বিশ্বাস ও আস্থা এই অমানুষিক ও অপৌত্তলিক প্রকৃতিবাদের ধাক্কায় ভেঙে যায় বলেই।

লিওনার্দোর কাছে আর একটি কাজের প্রস্তাব আসে মিলানের নগরপালের কাকা কার্দিনাল জর্জ দ'মবোয়াসের দিক থেকে। এই ভদ্রলোকটি পোপ হবার ব্যর্থ চেষ্টা করেছিলেন। পারীর কাছে তাঁর গাইয়ো দুর্গের কিছু স্থাপত্যকাজ তিনি লিওনার্দোকে দিতে চেয়েছিলেন। লোয়ার নদীর তীরেও রাজসভা থেকে শিল্পীকে কাজ দিতে চাওয়া হয়। এইসব আমন্ত্রণ গ্রহণ করেননি লিওনার্দো।[৫৪] তাঁর শেষ দিনগুলি অধ্যয়নে, জ্ঞানচর্চাতেই কাটিয়ে দিতে চাইছিলেন তিনি, লম্বার্দিতে থেকেই— তাঁর প্রিয় সেই স্থান। ফরাসিদের জন্য কাজ করলে তা মিলানে বসেই করতে চান তিনি। তাই নিজের ছাত্র আন্দ্রেয়া সোলারিওকে পাঠিয়ে দিলেন এসব কাজে।

চারিদিকে নিকটজনদের মৃত্যু দেখছেন দা ভিঞ্চি— এই সেই বিষণ্ন বয়স। পিতা ও খুল্লতাতের মৃত্যু হল, লুদোভিচ স্ফোর্জাও বন্দিদশায় মারা গেলেন। ১৫১০-এ তিনি জানতে পারলেন বত্তিচেল্লি ফ্লোরেন্সে মারা গেছেন— আর ভেনিসে তরুণ জিয়োর্জিওনে। সে বছরই কার্দিনাল দ'মবোয়াসের মৃত্যু এক মহামারীর প্রকোপে। পরের বছর ১০ মার্চ শার্ল দ'মবোয়াস গত হলেন পোপের কুনজরে পড়ে (ফরাসিরা পোপের বিরুদ্ধে যুদ্ধে নেমেছিলেন) অন্তত এমনটাই লোকে বলাবলি করল। আসলে মারীর জ্বরে। লিওনার্দোর শারীরতত্ত্বচর্চায় সহায়ক চিকিৎসক মার্কান্তোনিও দেল্লা তোররে মারা গেলেন প্লেগে।

১৫১২-র ইস্টারের দিন মিলানের নতুন গভর্নর বা নগরপাল গাস্তঁ দ ফোয়া নিহত হলেন রাভেনে। ইনি ছিলেন দ্বাদশ লুইয়ের ভ্রাতুষ্পুত্র। এই রাজপুত্রের সাথে সাথেই, গুইসার্দাঁর মতে ফরাসি যুদ্ধক্ষমতার অন্ত। বিস্ময়ের নয় যে এ সময়েই লিওনার্দোর খাতায় সংশয় রয়েছে তাঁর এক পাতানো মামা, ফিয়েসোলের ধর্মগুরু আলেস্‌সান্দ্রো আমাদোরির সম্বন্ধে— জীবিত না মৃত?[৫৫]

এই সময়ে ফ্রান্স আবার ইতালিতে সাম্রাজ্য বিস্তারের আর একটা প্রয়াস গ্রহণ করে। তুর্কিদের প্রতিহত করার ছুতোতে ভেনিস দখলের চেষ্টা হয়, জার্মান সম্রাট, স্পেন ও ভাটিকানের সাথে 'কমব্রে-র চুক্তি' সংঘটিত করে। কিন্তু ফরাসিদের যুদ্ধবিদ্যা ও কূটনীতি প্রাথমিকভাবে সফল হলেও, পরবর্তীকালে খুব একটা দাঁড়াতে পারে না। ভেনিসীয়রা তাঁদের নানা ছলাকলায় পোপকে পুনরায় নিজেদের পক্ষে টেনে নেন। মঞ্চের পেছনে গোপন চুক্তি সংঘটিত হয়— দ্বাদশ লুইয়ের পক্ষে যা বোঝা প্রায় অসম্ভব ছিল। স্পেন ও জার্মানি নীরব দর্শকের ভূমিকা নেয় এবং পোপের সেনা পুনরায় বারুদের সফল প্রয়োগে 'দৈব মৈত্রী'-কে ইতালির উপদ্বীপের অঞ্চল থেকে বর্বর ফরাসিকে বিতাড়নের কাজে লাগান।

এবারও রাজনৈতিক অস্থিরতাটি লিওনার্দোর বড় কর্মোদ্যোগগুলিকে আবার স্থগিত করে দিল। পোর্তা ভেনেৎসিয়ার রাজকীয় আবাস তাঁর আর বানানো হল না। অথবা উইন্ডমিল ইত্যাদিতে অলংকৃত অসামান্য উদ্যানটির পরিকল্পনাও পরিত্যক্ত হল। ত্রিভুলচের অশ্বারোহী মূর্তিও আর গড়া হল না। ১৫১১-তে ব্রামানতিনোর পরিচালনায় গির্জার কাজ শুরু হয় আবার— কিন্তু তাঁর প্রয়োজনীয় মর্মর-প্রস্তরখণ্ডগুলি পাননি লিওনার্দো। তিনি লেখেন "দশ বছরের ভেতরে যদি মর্মর না পাই তবে অপেক্ষায় থেকে লাভ নেই, কারণ আমার কাজের জন্য যে অর্থ প্রাপ্য তা আমি পাচ্ছি না।"[৫৬] জল সংক্রান্ত যে কাজগুলি তিনি করেছেন সেগুলির ফলও মৃত্যুর আগে দেখে যেতে পারবেন না।

কিন্তু ভেনিসীয়দের বিরুদ্ধে ফরাসি সৈন্য যখন অগ্রসর হতে শুরু করে, তখন কিন্তু লিওনার্দো খুব একটা উৎসাহী হন না যুদ্ধ-প্রযুক্তির কাজে তাঁর রক্ষকদের সহায়ক হতে। তাঁর ভ্রমণের দিনলিপিতে নদী, খাল, প্রস্রবণের বৃত্তান্তই শুধু। (এ থেকে ভেবে নেওয়া যায় যে, যে শার্ল দ'মবোয়াস তাঁর রক্ষক হয়ে সোদেরিনির হাত থেকে তাঁকে সরিয়ে এনেছিলেন, সেই দ'মবোয়াসের স্বৈরাচারের জন্যই তাঁর থেকে দূরত্ব রচনা করেন প্রৌঢ় শিল্পী)।

ফরাসিদের পরাজয়ের প্রথম চিহ্নগুলি ফুটে উঠতে শুরু করেছে। ভাড়াটে সুইস সৈন্য দিয়ে পোপ দ্বাদশ লুইকে প্রতিহত করতে চেয়েছিলেন। সেই সৈন্যদলের ভয়ে সমস্ত অঞ্চল কম্পমান। লুটের মাল দিয়ে তাদের তুষ্ট করতে চেষ্টা করেন কর্তৃপক্ষ। লিওনার্দোর খাতায় পাই, ১৫১১-র ডিসেম্বরে সুইসদের দ্বারা মিলানের নিকটের মফস্‌সল শহরগুলিতে দুটি অগ্নিসংযোগের ঘটনার কথা।[৫৭]

এবার ফরাসিদের বিরুদ্ধে আবার তুলে ধরা হয় লুদোভিচের পুত্র মাক্সিমিলিয়াঁ স্ফোর্জাকে। ভেনিসের সমর্থনে স্ফোর্জাপুত্রও জয়ী হন এবং কয়েক মাসের মধ্যে আবার মিলানের ডিউকের সিংহাসনের দখল পায় স্ফোর্জারা। ফরাসিরা মাথা নিচু করে ফিরে যান আল্পস পেরিয়ে।

এই সমস্ত ঘটনার সময়ে লিওনার্দো লম্বার্দির রাজধানী থেকে দূরে সরে থাকেন। তিনি মেলৎসি পরিবারের সাথে ভাপ্রিওতে বেশ কিছুদিন থাকেন। ১৫১৩ সালের অধিকাংশ সময় জুড়ে তাঁর এই গ্রামাঞ্চলে বসবাস।[৫৮] নিকটবর্তী পাহাড়ি অঞ্চলগুলিতে এইসময় ঘুরে বেড়ান লিওনার্দো, আদ্দা নদীর উপত্যকায় ঘুরে ঘুরে স্কেচ করেন। এমনকী তাঁর আতিথেয়তাকারী গৃহস্বামীদের ভিলাটির সংস্কার ও পরিবর্ধনের জন্যও একটি স্কেচ করেন তিনি।[৫৯] শারীরতত্ত্বের কাজটিও তিনি শেষ করেন— যদ্যপি মনুষ্য শবদেহের অভাবে তাঁকে জন্তুর মৃতদেহ দিয়ে কাজ চালাতে হয়। একই পৃষ্ঠায়, ১৫১৩-র ৯ জানুয়ারি, তিনি একদিকে ভাপ্রিওর 'মিনার-ঘরের' স্কেচ করেন, অন্যদিকে থাকে পাকপ্রণালী ও শ্বাসযন্ত্রের স্টাডি— যেন বা কোনও নাট্যশালার অলংকরণ, এমনই সুদৃশ্য এক ডিম্বাকৃতি থোরাক্স-এর চিত্র রচনা করেন তিনি।[৬০]

তবে কর্মহীন বেশিদিন একস্থানে থাকা তাঁর পক্ষে কঠিন। সুতরাং আবার শুরু হয় নতুন রক্ষকের খোঁজ। জিনিসপত্র বাঁধাছাঁদা শুরু করেন তিনি। (তাঁর গোটা জীবনের অসংখ্য স্বহস্তলিখিত পাণ্ডুলিপি-পৃষ্ঠা— আর নিজের বেশ কয়েকটি ক্যানভাস— এইই তো তাঁর মালপত্র বলতে যেটুকু)। আবার পথে নামলেন লিওনার্দো। নতুন এক খাতায় লিখলেন— "২৪ সেপ্টেম্বর মিলান থেকে রোমের দিকে রওনা হলাম আমি। সঙ্গে জিওভান ফ্রান্সেস্কো মেলৎসি, সালাই, লোরেনৎসো (১৫০৫ থেকে যে ছাত্রটি তাঁর সাথে আছে) এবং ফাঁনফোইয়া" (সম্ভবত এক গৃহভৃত্য)।[৬১] এখন তাঁর একষট্টি বছর বয়স। সম্ভবত এই সময়েই তিনি আঁকলেন ওই আত্মপ্রতিকৃতিটি— লাল চকে তুরিনে সংরক্ষিত আত্মপ্রতিকৃতি।

রোমে পোপ দ্বিতীয় জুলস্-এর মৃত্যু হল এই ১৫১৩ সালেই। মহান লোরঁ-র কনিষ্ঠ পুত্র দশম লিয়ঁ পোপ নির্বাচিত হলেন। ফলে মেদিচি রাজবংশের পক্ষে আবার সম্ভব হল ফ্লোরেন্সের শাসনভার গ্রহণ করা। স্পেনীয়দের উপরে ভাটিকানের সেক্যুলার বা নিরপেক্ষ পোপের প্রভাবও নগণ্য ছিল না। ফলে বিশ বছর পরে মেদিচি পরিবারের হৃত শক্তি পুনরুদ্ধৃত হল— আর সোদেরিনিকে নির্বাসনে পাঠানো হল গণতন্ত্রকে বিদায়ের সঙ্গে সঙ্গেই।

এই নতুন পোপ অবশ্য অত্যন্ত ভোগী ব্যক্তি। প্রথম যৌবনে অতিভোজনের ফলে মেদবৃদ্ধি হওয়ায় নানা রোগ তাঁকে ছেঁকে ধরে— পেটের রোগে তিনি ভুগতে থাকলে তাঁর সভাসদদের ভূরিভোজ করিয়ে তিনি নিজের না-খেতে পারার দুঃখ ভোলেন। শিকার, তাস, সংগীত এবং তর্ক-বিতর্কের বিলাসে ডুবে থাকেন তিনি। আত্মার অবিনশ্বরতা নিয়ে তাঁর ভোজন-টেবিলে ঝড় তোলেন তিনি। গায়ক গাব্রিয়েল মেরিনোকে আর্চবিশপের পদ দেন। দশম লিয়ঁ বহু দেশ ভ্রমণ করেছেন, বহু পুস্তক পাঠ করেছেন— এমনকী যুদ্ধ ও বন্দিদশার অভিজ্ঞতাও তাঁর আছে (ফরাসিরা তাঁকে বন্দি করেছিল)— তথাপি নিজে তিনি মধ্যপন্থা নিয়ে চলেন, প্রাজ্ঞতা ও প্রশান্তিময় ব্যক্তিটি শিল্পেরও বড় সমঝদার, বিজ্ঞান ও সাহিত্যের সঙ্গে সঙ্গেই। ধর্মের চাইতে ধর্মনিরপেক্ষ জ্ঞানচর্চায় তাঁর আগ্রহের জন্যই বহু দিক থেকে

নানা শিল্পী ও জ্ঞানীর সমন্বয় ঘটে তাঁর সভাতে। রোম হয়ে ওঠে কলহাস্যমুখরিত— লৌহযুগ শেষ হয়ে স্বর্ণযুগ আসে।

তবে লিওনার্দোকে রোমে নিমন্ত্রণ জানিয়েছিলেন জুলিয়াঁ দে মেদিচি— পোপের সৈন্যাধ্যক্ষ। যাঁর সম্বন্ধে অনেকের মত হল, মোনালিসা ছবিটির বায়নাদার ইনিই। বছর পঁয়তাল্লিশ বয়সেই তাঁর চেহারা বৃদ্ধের মতো— বিষণ্ণ অশান্ত এই ব্যক্তিটি আত্মহত্যার বন্দনায় নাকি সনেটও লিখেছিলেন। এঁর সাথে লিওনার্দোর কোথায় পরিচয় তা জানা যায় না— হয়তো পূর্বে যেবার তিনি রোমে এসেছিলেন সেবার, নতুবা মিলানে। তবে মেদিচি পরিবারেব সাথে যোগাযোগ যথেষ্টই ছিল লিওনার্দোর। যথা ১৫০৩-এ মৃত লোরেনৎসো 'ইল পোপোলানো'— যাঁর ব্যাংকে আমেরিগো ভেসপুচ্চি কাজ করতেন। (এই ভেসপুচ্চির নামেই ভুলক্রমে চিহ্নিত হয়ে যায় আমেরিকা উপমহাদেশটি— ক্রিস্টোফার কলম্বাসের দ্বারা আবিষ্কৃত হয়েও[৬২])।

মনে হয়, জুলিয়াঁ দে মেদিচির সাথে ফ্লোরেন্সে মিলিত হন লিওনার্দো, ১৫১৩-র অক্টোবরে— কিছু অর্থ তাঁর ব্যাংকে রাখেন, ৩০০ ফ্লোরিন— অতঃপর তাঁরা একত্রে রওনা দেন রোমের উদ্দেশে।

রোমে ব্রামান্তের এক সহকারী গিউলিয়ানো লেনো এই শিল্পী ও তাঁর ছাত্রদের জন্য একটি বাসা তৈরি করে রেখেছিলেন বেলভেদ্যের-এ— পোপের প্রাসাদের নিকটেই, ভাটিকানের বসবাস অঞ্চলে। কাজটির হিসেবের নথি থেকে জানা যায়, ছাত ও মেঝে সারাই, জানালা বড় করা, বেশ কয়েকটি ঘর ও রান্নাঘরের পরিমার্জন, একটি কর্মশালা তৈরি হয়েছিল, এমনকী আসবাবও বেশ কিছু কেনা হয়েছিল— আলমারি, তাক, সিন্দুক, টেবিল— যার একটি 'রং মেশানোর জন্য'।

পুরনো বন্ধুদের সাথে দেখাসাক্ষাৎ করেন দা ভিঞ্চি: গায়ক আতালান্তে মিগলিওরোত্তি ও স্থপতি দোনাতো ব্রামান্তের সাথে মিলিত হন; প্রযুক্তিবিদ ভ্রাতাদ্বয় জিওকোন্দো ও গিউলিয়ানো দা সাংগাল্লো— এমনকী সোদোমাকেও খুঁজে পান। সাধক ফ্রা বার্তোলোমিও এবং রাফায়েল আপাতত খ্যাতির শীর্ষে। রাফায়েলের বিখ্যাত ছবি 'এথেনসের বিদ্যালয়ে'*(l'Ecole d'Athenes)* তো প্লাতোর মুখচ্ছবিতে লিওনার্দোর মুখ বসিয়ে ইতিমধ্যেই এই গুরুস্থানীয়কে প্রণতি জানিয়েছেন তিনি। পোপের প্রিয় শিল্পী তিনি। নিশ্চয় স্ফোর্জাদের একদা প্রিয় মেডেল-প্রণেতা লুচা সিনিওরেল্লি বা সিস্তিন চ্যাপেলে সদ্যই ছাতের বিখ্যাত ফ্রেস্কো সম্পূর্ণ করে ওঠা মাইকেল এঞ্জেলো প্রমুখের সাথেও সাক্ষাৎ হয়ে থাকবে লিওনার্দোর।

অনেকের মতে, লিওনার্দো রোম নগরীতে তাঁর জীবনের সবচেয়ে দুঃখময় কয়েকটি বছর কাটিয়েছেন। লোরাঁ দা মানিফিক বা মহান লোরাঁ এই শহরকেই তো বলেছিলেন— 'সবরকমের পাপের মিলনক্ষেত্র।' মনে করা হয়, কর্মমুখরিত রোমে তখন রাজত্ব করছেন তরুণ, দ্রুতচারী, প্রতিভাময় ও অত্যুৎসাহী সব শিল্পীরা— তাঁদের নিরিখে লিওনার্দো দা ভিঞ্চি এক শ্বেতশ্মশ্রুময় সম্মানিত অথর্ব। ভাটিকানের ব্যস্ত করিডোরে তাঁর ভূমিকা ও খ্যাতি যেন কিছুটা ম্লান— যেখানে শিল্পী-গায়ক-কবিদের বিশাল পরিমাণে অর্থাগম

ঘটছে— তিনি পাচ্ছেন মাসে মাত্র তেত্রিশ দুকাত, (রাফায়েল তার স্ট্যাঞ্জার জন্য পেয়েছেন বারো হাজার দুকাত) অর্থাৎ প্রায় অপমানজনক এক মাসোহারাই বরাদ্দ তাঁর জন্য। এই রোমনগরীর বিশ্বটি পরজীবী উদ্ভিদে পরিপূর্ণ। এখানে মহা পণ্ডিতরাও হেরে যান বাচাল তর্কবাগীশদের কাছে। এখানে লিওনার্দো কোনও স্থান তৈরি করে নিতে পারবেন না, কারণ প্রতিযোগিতার মানসিকতা তাঁর কোনওদিন ছিল না। তিনি আসেননি সভাসদ হিসেবে পোপের দরবার আলোকিত করতে। উপরন্তু বয়সের সাথে সাথে তাঁর সৃজনশীল কর্মের ক্ষমতা হ্রাস পেয়েছে। রোমে আর তিনি কোনও গুরুত্বপূর্ণ কাজ করতে পারবেন না।

তাঁর তিক্ততার প্রমাণস্বরূপ এই সময়ে তাঁর একটি লেখাকে তুলে ধরা হয়। নোটবইয়ে তিনি লিখেছিলেন— *i medici me crearono edesstrussono*[৬৩]— 'মেদিচি' শব্দের 'M' ছোট হাতে। অবিশ্যি তিনি কোনও নামশব্দই বড় হাতের অক্ষরে লিখতেন না। তাই ধরে নেওয়া হয়েছে এ বাক্যের অর্থ— "মেদিচি পরিবার আমাকে সৃষ্টি করল এবং আমাকে ধ্বংস করল।" কিন্তু এ বাক্যের অর্থ খুব একটা দাঁড়ায় না, কারণ আমরা জানি তাঁর প্রথম যৌবনে মেদিচিরা তাঁকে সৃষ্টি করেননি, আর এখন জুলিয়াঁ তাঁর রক্ষক ও তাকে বড় ভাইয়ের মতো দেখেন, তিনিই বা কীভাবে তাঁকে ধ্বংস করলেন বলা চলে? ইতালীয় ভাষায় 'মেদিচো' অর্থ চিকিৎসক। আমার মতে এই বাক্যে তাঁদের কথাই বলছেন লিওনার্দো, কারণ অন্যত্র তিনি তাঁদের 'জীবন ধ্বংসকারী' বলে অভিহিত করেছেন।[৬৪] চিকিৎসকদের মোটেই বিশ্বাস করতেন না তিনি, বলতেন "নিজেকে সুস্থ রাখার চেষ্টা করো— এ কাজে ততটাই সফল হবে যতটা নিজেকে চিকিৎসকদের থেকে দূরে রাখতে পারবে। ওদের ঔষধগুলির পেছনে না আছে পুস্তকগত সমর্থন, না আরোগ্যের।"[৬৫]

মনে হয়, এই সময়ে অসুস্থ ছিলেন শিল্পী। কারণ ওই বিখ্যাত বাক্যটির তলাতেই তালিকা করে তিনি লেখেন, স্বাস্থ্যরক্ষার্থে কী কী করণীয়। যার শেষে বলা হচ্ছে, ঔষধপ্রস্তুতকারকদের পাঁচনগুলি থেকে সাবধান থাকবার কথা। রাত্রিতে নিজেকে ভালভাবে আবৃত রাখার কথাও আছে, যা থেকে মনে হয় বাতে আক্রান্ত ছিলেন শিল্পী (মিলানে বসে তাঁর এক ক্রয়তালিকায় ছিল 'ফারের জ্যাকেট')।[৬৬] অন্য এক পাতায় এক অচেনা হস্তাক্ষরে লেখা থাকে রোমের এক চিকিৎসকের নাম ঠিকানা।[৬৭] ১৫১৫-র গ্রীষ্মে তিনি জুলিয়াঁ দে মেদিচিকে লিখিত এক চিঠির খসড়ায় লেখেন, নিজের অসুখ থেকে অর্ধেকটা সুস্থ হয়ে উঠেছেন তিনি। তাঁর অসুখের সঠিক চরিত্রটি কী, সেটা অবশ্য লেখা নেই কোথাও, তবে স্বাস্থ্য যে ক্রমেই খারাপ হয়ে পড়ছে তাঁর, সন্দেহ নেই। চোখের সমস্যাতেও ভুগছেন তিনি। ফ্লোরেন্সে ফেরবার সময়েই চশমার কথা লিখেছেন তিনি এবং এখন 'নীল কাচ' কেনবার কথা ঠাঁই পাচ্ছে তাঁর স্মর্তব্যতালিকায়।[৬৮] তাঁর আত্মপ্রতিকৃতিরও চক্ষুপক্ষ্মগুলি ভারী, অর্ধনিমীলিত।

কিন্তু এখনও তিনি আগ্রহের সাথে নানারকম কাজে নিজেকে লিপ্ত রাখেন। গণিত,[৬৯] জ্যামিতি, ভার ও বায়ুসংক্রান্ত অধ্যয়নগুলির কাজ পুনরায় তুলে নেন বেলভেদ্যের-এ গুছিয়ে বসেই। শ্বাসযন্ত্র তথা শারীরতত্ত্বের ব্যাপারে তিনি এখন বিশেষভাবে মনোযোগী। সমুদ্রের জোয়ার ভাটার সাথে নিশ্বাস-প্রশ্বাসকে তুলনা করছেন লিওনার্দো[৭০]— ল্যারিংক্স দিয়ে শব্দ

বের করার রহস্য উদ্‌ঘাটনের চেষ্টা করছেন, একটি নিবন্ধ রচনা করছেন কণ্ঠস্বর বিষয়ে।

অন্যদিকে চলছে দড়ি বোনার নকশা করার কাজ,[৭১] মুদ্রা তৈরির যন্ত্রও নকশা করছেন।[৭২] আয়না-প্রস্তুতি নিয়েও জুলিয়াঁ দে মেদিচিকে সহায়তা করছেন তিনি। নবনির্বাচিত পোপের এ সময়ে এক দায় বর্তেছিল পনতিন অঞ্চলের প্লেগরোগ সংবাহী অস্বাস্থ্যকর জলাভূমিটিকে বুজিয়ে শুষ্ক অঞ্চলে পরিণত করবার। ১৫১৪ সালে তিনি এই কাজ সমর্পণ করেন তাঁর ভ্রাতাকে। একটি নথিতে পাওয়া যায় তাঁর নিজের দায়িত্বে ও খরচে এই কাজটি তাঁকে করতে দেওয়া হয় এবং শুষ্কাঞ্চলে পরিণত হলে সেই জমির মালিকানার কিছু অংশ পাবেন ওই ব্যক্তিই। এ কাজে দোমেনিকো দে জুভেনিবাস নামক এক প্রযুক্তিবিদকে নিয়োগ করা হয়। লিওনার্দো উপদেষ্টার ভূমিকায় থাকেন— যিনি মেলৎসির সহায়তায় অঞ্চলটির একটি মানচিত্র রচনা করেন।[৭৩] ১৫০৩ সালে পিয়োমবিনো এলাকার জলাজমি উদ্ধারের প্রকল্প তৈরি করেছিলেন লিওনার্দো। তাঁর মাথায় ছিল কয়েকটি নিকাশি খাল কেটে জলাজমির আটকে থাকা জলকে সমুদ্র পর্যন্ত বইয়ে নিয়ে বের করে দেবার পরিকল্পনা। এই মানচিত্রটিতেও প্রস্তাবিত খাল বা প্রণালীগুলির অবস্থান দেখা যায়। সেইমতো কাজও শুরু হয়ে যায় কয়েক মাসের ভেতরে— কোমের সাধু জিওভান্নি স্কত্তির পরিচালনায়। অথচ, লিওনার্দোর আশ্চর্য দুর্ভাগ্যই বোধহয়, আবারও প্রকল্পটিকে শেষ হতে বাধা দেয়। কয়েক বছরের মধ্যেই পরিত্যক্ত হয় কাজটি। ঊনবিংশ শতকের শেষভাগে এই অঞ্চলটি জলমুক্ত হতে পেরেছিল।

বস্ত্রশিল্প ও বস্ত্রব্যবসার উপরেই মূলত দাঁড়িয়ে ছিল ফ্লোরেন্সের সৌভাগ্য। রংরেজিনির কাজে রঙের তরল ফোটাবার কাজে সৌরশক্তি প্রয়োগ করবার কথাও লিওনার্দো এ সময়ে বলেন মেদিচিদের। তাঁর আয়না-সংক্রান্ত কাজগুলি খুব ভাল জানা না গেলেও, পালিশ করা ধাতু, কাচ ও আয়নার ব্যবহারে সৌরশক্তি উৎপাদনের সম্ভাবনা ঠিক উড়িয়ে দেওয়া যায় না। ১৪৮০ থেকে কনকেভ বা অবতল আয়না[৭৪] তৈরির নানা উপায় তিনি ভেবেছিলেন। এবারও তিনি বিশাল রিফ্লেকটর বা আলোক-প্রতিসারী আয়না তৈরির কথা ভাবেন। এ দিয়ে তাঁর পক্ষে গ্রহতারকা পর্যবেক্ষণও সম্ভব হবে, তিনি এমনটা ভাবেন।[৭৫]

একজন লৌহকার ও এক আরশি প্রস্তুতকারক— দু'জনেই জার্মান বংশোদ্ভূত, এ সময়ে তাঁর সহকারী হিসেবে যোগ দেন। জিয়র্জিও ও জিওভান্নি দে মিরোয়ার (মিরোয়ার=আয়না) নামে ডাকা হত এই দুই ব্যক্তিকে। এঁরা মাসোহারা পেতেন প্রত্যেকে মাসে সাত দুকাত।[৭৬] কিছুদিনের মধ্যেই এঁদের সাথে মতবিরোধ শুরু হয় লিওনার্দোর। তিনি এমন অভিযোগ তোলেন যে এরা তাঁর আবিষ্কারগুলি নিয়ে চৌর্যবৃত্তি করছে। জুলিয়াঁ দে মেদিচিকে লিখিত পূর্বোল্লিখিত চিঠির খসড়া থেকেই আমরা জানি, এদের একজন অলস ও অন্যজন ভোজনবিলাসী।[৭৭] মসিনিপীড়িত, কাটাকুটি আর পরবর্তী সংযোজনে ভরা চিঠিটি যেন তাঁর বিরক্তি আর রাগের চিহ্ন বহন করছে। জিওর্জিওকে নিয়মিত তার মাসোহারা তিনি দিয়ে গেলেও, কাজের ব্যাপারে তার ঢিলেমি, রোমের প্রাচীন ধ্বংসাবশেষে গিয়ে রক্ষীবৃন্দের সাথে তার হুল্লোড় ও পক্ষীশিকারের বর্ণনা পাই আমরা এতে। আর জিওভান্নি? সে কেবল শিল্পীর কাছে ঘুরঘুর করে। জিওর্জিও সমালোচনা করে লিওনার্দোর শিল্পকীর্তিব, আর

জিওভান্নি কর্মশালার ঘটমান কাজগুলো দেখে নিয়ে বাইরে খবর সরবরাহ করে। এমনকী ধাতুতে ঢালাই হয়ে যাবার পর কাঠের ছাঁচগুলি নিজের দেশে নিয়ে যাবার ইচ্ছা প্রকাশ করলে লিওনার্দো সম্পূর্ণ অস্বীকার করেন তাতে। এমনকী, নিজের পরিকল্পনাগুলি, প্রণালীগুলি লেখবার সময়েও, লিওনার্দো গোপনীয়তা রক্ষার দায়ে সেগুলি ছদ্মভাষায় লেখেন। যেমন মঙ্গল, বৃহস্পতি বা শুক্র[৭৮] নাম দিয়ে স্বর্ণ-আবিষ্কারক বা অ্যালকেমিস্টের ভাষায় রসায়নের নানা শব্দ ব্যবহার করেন তিনি। মাপজোক লেখবার সময়ে সাবধান হন। চুল্লির আগুনে আয়নাটিকে দিতে হবে, একথা লিখতে গিয়ে ব্যবহার করেন 'মায়ের বুকের ভেতরে তাকে সমর্পণ করতে হবে' এই বাক্য। প্যারাবোলা বা অধিবৃত্ত আকারের[৭৯] আয়নাটি কীভাবে ঢালাই হবে সেকথাও স্পষ্ট করে লেখেন না। এ গল্পের এখানেই শেষ নয়— ভাটিকানের কাছে অভিযোগ জানায় জিওভান্নি— লিওনার্দো নাকি শবসাধনা ও শবরতি করেন। উপর থেকে স্পষ্ট নির্দেশ আসে— সান সিজ্‌রিতো হাসপাতালে বলে লিওনার্দোর শারীরতত্ত্বচর্চা বন্ধ করতে হবে...

ইতিমধ্যে বহু জায়গায় ভ্রমণ করেন লিওনার্দো— পার্মা, প্লেসান্স, মিলান।[৮০] ফ্লোরেন্সেও যান তিনি। এত ভ্রমণের পর তাঁর আর সময় থাকে না সৌর-আয়নাটি সম্পূর্ণ করবার।

১৫১৪ সালে মারা গেলেন ব্রামান্তে। তাঁর স্থান পূরণ করতে লিওনার্দোর কাছে অনুরোধ হল— সিভিতাভেক্কিয়ার বন্দরটির উন্নয়নের জন্য।[৮১] ১৫১৫-তে সান লোরেনৎসোর সম্মুখভাগ সংস্কারের জন্যও তিনি স্থপতিদের প্রতিযোগিতায় অংশ নেন।[৮২] মিলানে পরিকল্পিত আদর্শ অশ্বশালার প্রকল্পটি শেষমেশ ফ্লোরেন্সে ফলপ্রসূ হয়। বাড়িটি এখনও আছে— সামরিক ভূগোল প্রতিষ্ঠানের বাড়ি হিসেবে।[৮৩]

তাঁর প্রতি পোপের মানসিকতা কেমন ছিল তা জানা যায় না। তবে সে সময়ে ভাটিকানে উপস্থিত জোভের লেখা থেকে নিঃসন্দেহে কিছুটা জেনেছিলেন ভাসারি, কারণ তাঁর লেখায় আছে নানা অদ্ভুত বিচিত্র কর্ম করে লিওনার্দো কীভাবে পোপ ও তাঁর সভাসদদের চমকে দিয়েছিলেন সেই বর্ণনা। একবার যেমন বেলভেদ্যেরের আঙুরখেত থেকে সংগৃহীত একটি গিরগিটি জাতীয় প্রাণীর গায়ে আঁশ দিয়ে তৈরি পাখনা জুড়ে দিয়ে, নকল শিং ও দাড়ি জুড়ে সেটিকে বাক্স করে রাজসভায় নিয়ে এসেছিলেন। 'ড্রাগন'টিকে বার করতেই সমবেত ভদ্রমণ্ডলী হুড়োহুড়ি করে চিৎকার করতে করতে পালাতে থাকেন। আর একবার তিনি কিছু পোকামাকড়ের মোমের মূর্তি তৈরি করেন, সেগুলিকে ফুঁ দিলেই সেগুলি উড়তে শুরু করে! আর একবার ভেড়ার নাড়িকে (অন্ত্রনালি) শুকিয়ে ও গুটিয়ে একেবারে হাতের তালুর মতো ছোট করে সভায় আনেন। অতঃপর পাশের ঘরে লুকিয়ে রাখা একটি হাপরের সাহায্যে সেটিকে এতটাই ফুলিয়ে দেন যে তা ঘরের মাঝখানে এক দানবিক বেলুনের মতো বিশাল হয়ে ওঠে— মানুষ হতভম্ব হয়ে ঘরের কোণে আশ্রয় নেন। ভাসারি লেখেন— লিওনার্দো বলেন, শুরুতে ক্ষুদ্র হলেও, প্রয়োজনে বৃহৎ হয়ে ওঠে, এমন বস্তুর 'আত্মিক শক্তি' সন্দেহাতীত।

ভাসারির মতে এইসময়ে লিওনার্দো জনৈক আইনজীবী বালদাস্‌সারে তুরিনির জন্য একটি 'মাদোনা ও শিশু' *(Vierge á l'Enfant)* আঁকেন এবং একটি বালকের চিত্রও রচনা

করেন। যদিও এই দুটি ছবি খুঁজে পাওয়া যায়নি। অপরপক্ষে, পোপ দশম লিয়ঁ নাকি তাঁকে একটি ছবি আঁকতে অনুরোধ করলে, লিওনার্দো চিন্তা করতে শুরু করেন, ছবিটি শেষ হলে কী ধরনের তেল ও ভেষজ পাতন করে বার্নিশ বানাবেন। এ কথায় বিরক্ত হয়ে পোপ বলে ওঠেন— "হায়, এ কোন শিল্পী যিনি কোনওকিছুই শেষ করেন না, কারণ কাজ শুরু করবার আগেই কাজ শেষ হবার পরের কথা ভাবতে শুরু করেন!" এ কথা কি শিল্পীর কানে গিয়েছিল? জানা নেই। তবে বেশ কয়েক বছর আগেই তিনি লিখেছিলেন, "পরিণতির কথা ভাব। শুরুতেই ভেবে রাখ শেষের কথা।"[৮৪]

জুলিয়াঁ দে মেদিচি রোম থেকে দূরে থাকাকালীন, মনে হয়, লিওনার্দো মানসিকভাবে খুব শান্তিতে ছিলেন না। ভয়াবহ রসিকতা এবং ক্ষুব্ধ কর্মপরিচালনার ঘটনাগুলি থেকে এটাই স্পষ্ট— বন্ধুহীন, রক্ষকহীন হয়ে পড়ছেন দা ভিঞ্চি রোমে। ফ্লোরেন্স থেকে আসা একটি চিঠি যত্নে রেখেছিলেন শিল্পী, চিঠিটি ১৫১৪ সালে তাঁর সৎ ভাই গিউলিয়ানোর লেখা— নিজের স্ত্রী আলেস্‌সান্দ্রার উন্মাদ রোগের সংবাদ দিয়ে। এ চিঠির পেছনে নিজের হাতে লিওনার্দো লিখেছিলেন তাঁর লিখিত একটি বই পোপের গোপন দূত ব্রানকোনিয়ো দেলা' কিলাকে উপহার দেবার কথা।[৮৫]

ভ্রাতৃবধূর উন্মাদরোগ এবং জুলিয়াঁর যক্ষ্মার খবর তাঁকে খুবই বিচলিত করেছিল নিঃসন্দেহে। কারণ তিনি নিজেও তখন অত্যন্ত অসুস্থ। ১৫১৪ সালে বন্ধু লুচা পাচিওলির মৃত্যু হয়। মেলৎসি ও সালাই— এই দুই ছাত্রের রক্ষণাবেক্ষণে নিজের জীবনের ক্রমাগত অপূর্ণ কল্পনা ও ব্যর্থ সাধস্বপ্নের কথাই কি তখন ভাবেন তিনি? শৈশবের সেই দানব ও ভয়ংকর ভীতিগুলি কি ঘুম ভেঙে আবার বার্ধক্যে তাঁকে আক্রমণ করে?

তাঁর আঁকা ও লেখায় আসে তাই ঝড়, বন্যা, ভূমিকম্পের কথা। আগ্নেয়গিরির কথা। আল্পসের উপত্যকায় ভেঙে পড়া বিরাট ঝড়ের ছবি তিনি এঁকেছিলেন[৮৬] যেমন এঁকেছিলেন দ্রুত হাতে দুরন্ত ঢেউয়ের ঘূর্ণি। স্ফোর্জাদের প্রাসাদে একবার হাঁড়ি বালতি কড়াই লণ্ঠন সিন্দুক ইত্যাদি দিয়ে বর্ষার শব্দগীতি রচনা করবার এক পরিকল্পনাও তিনি করেছিলেন।[৮৭] কিন্তু এবার, জীবনের শেষ বড় কাজ হিসেবে তিনি পরিকল্পনা করেন এক বিশাল ফ্রেস্কোর— যার বিষয় হবে 'দেল্যুজ' বা মহাপ্রলয়। সে বিষয়ে তাঁর নোটগুলি থেকে যেন পাওয়া যায় হিরোশিমার মতো এক বিশাল ধ্বংসের দৃশ্য। কোনও চিত্রনাট্যকার যেন রূপ দিচ্ছেন এই ছবির— লিওনার্দোর লেখাটি তেমনই চোখের উপরে ভেসে ওঠে: "দেখা যাবে অন্ধকার ও ঘোলাটে হয়ে গেছে আকাশবাতাস— বাতাস বইছে এলোমেলো, ফলে তৈরি হচ্ছে বায়ুঘূর্ণি। তাঁরই মধ্যে অবিরত চলেছে শিলাবৃষ্টি। অসংখ্য ভাঙা ডালপালা, অজস্র ঝরা পাতা বাতাসে ঘুরছে। দূরে দেখা যাবে ঝড়ের আঘাতে ক্ষতবিক্ষত বিশাল গাছ শিকড় থেকে উৎপাটিত হয়ে মাটিতে গড়াচ্ছে। ভয়াবহ বর্ষণে পাহাড়ের ঢাল নগ্ন, ক্ষয়প্রাপ্ত, ধস নামছে উপত্যকায়। জলাশয়গুলির জলস্তর বাড়তে বাড়তে সম্পূর্ণ জলসমাহিত করেছে সুবিশাল সমতল ও তার বাসিন্দাদের।" লিওনার্দো নিজে ভূতত্ত্ব ও জলবিদ্যায় পারদর্শী— তাই তাঁর রূপকল্পনায় বিন্দুমাত্র অবৈজ্ঞানিকতা নেই। এই ভূবৈজ্ঞানিক বর্ণনার পর এবার মানুষের ও পশুর আবির্ভাব হয় দৃশ্যটিতে: "দূরে দূরে কয়েকটি জলমধ্যে জেগে থাকা পাহাড়চূড়ায়

ভীত মানুষ ও সন্ত্রস্ত বন্যপশু যেন বাধ্য গৃহপালিতের মতো জড়োসড়ো হয়ে আছে।" এবার তিনি প্রবেশ করেন সক্রিয় অংশে: "মাঠের জলমগ্ন অংশে ভেসে বেড়াচ্ছে টেবিল, খাট, বিছানা ইত্যাদি নানা বস্তু, যাকে সাময়িকভাবে ভেলার মতো ব্যবহার করে তার উপরে ভাসছে মৃত্যুবিভীষিকাগ্রস্ত মানুষ, নারী ও শিশুরা— কাঁদছে ও বিলাপ করছে। আশপাশেই ডুবে মরা মানুষের মৃতদেহ ভাসছে। বিপুল স্রোতে ভাসমান প্রতিটি খড়কুটো আঁকড়ে রয়েছে কুকুর, শেয়াল, নেকড়ে, সাপ— নানা প্রজাতির প্রাণী, মৃত্যুতাড়িত। তাদের দেহের উপরে ঢেউগুলি আছড়াচ্ছে, আঘাত করছে। জীবনের শেষবিন্দু শক্তি দিয়ে কোনওমতে লড়াই করছে সবক'টি প্রাণী।" সামান্য থেকে বিশেষে এরপর চলে যান লিওনার্দো: "একটি জায়গায় দেখা যাবে বেশ কিছু মানুষ একজোট হয়ে অস্ত্র হাতে নিজেদের আশ্রয়স্থলটিকে বন্য পশুর আক্রমণ থেকে বাঁচাচ্ছে। ...অনেক মানুষ কান চেপে বসে আছে— বাতাসের বিকট গোঙানির শব্দ, বজ্রবিদ্যুৎ বর্ষণের ভয়াবহ আওয়াজ, না শোনবার প্রয়াসে। কেউ কেউ দু'হাতে চোখ বন্ধ করে আছে, এই ভয়াল ধ্বংসদৃশ্য দেখতে পারছে না আর, মানুষের উপরে নেবে আসা ঈশ্বরের এই অভিশাপ আর সহ্য করতে পারছে না। কেউ কেউ সম্পূর্ণ উন্মাদ হয়ে গিয়ে পাহাড়ের থেকে ঝাঁপ দিয়ে আত্মহত্যা করছে, বা নিজেই নিজের গলা টিপে ধরছে। ও কত না অসংখ্য জননী ঊর্ধ্বে হাত তুলে নিজের জলমগ্ন সন্তানের শব কোলে নিয়ে ঈশ্বরের বিরুদ্ধে তিক্ত অভিসম্পাত দিচ্ছে!" এই লেখাটিই নানাভাবে লিওনার্দো কয়েকবার[৮৮] লিখেছেন। দু' থেকে তিন পৃষ্ঠা জোড়া একটি লেখা। কখনও তিনি বর্ণনা করেন, কীভাবে পাখিরা উড়তে উড়তে ক্লান্ত হয়ে বসে পড়ছে ভাসমান নরকরোটির উপরে, লেখেন, ভাঙা নৌকা, পাথরে ঠেকে চুরমার— শ্যাওলার মতো ভাসমান ফুলে ওঠা পশুশবের কথা। পার্থিব এই ধ্বংসের হাত থেকে কারও রক্ষা নেই— না পশু না মানুষ না বৃক্ষ-উদ্ভিদ। নিঃসন্দেহে বাইবেলের প্রলয়কাহিনি থেকেই উদ্বুদ্ধ হয়েছিলেন লিওনার্দো: (মনে রাখতে হবে বাইবেলের ব্যাখ্যা ও সংখ্যার অবৈজ্ঞানিকতা, অযৌক্তিকতার জন্য তাঁর নোটবইয়ের এক জায়গায় তাকে নস্যাৎ করেছিলেন তিনি[৮৯])। কিন্তু দান্তের 'নরক' *(Enfer)*-এর মতোই— এ যেন সকল আশা ত্যাগ করে মহাপ্রলয়কেই শেষ সত্য বলে স্বীকার করে নেওয়া— কোনও নোয়ার নৌকো নেই এই মহাপ্রলয়ে, পরিত্রাণের জন্য। সম্পূর্ণ নিশ্চিহ্নীকরণ আছে শুধু। এই লিখিত বর্ণনার সাথে সাথে প্রায় এক ডজন অসামান্য চারকোলে আঁকা, কখনও বা কালিতে ঈষৎ ছোঁয়ানো, স্কেচ পাওয়া যায়। বিশাল ঢেউয়ের অভিঘাত। বাতাসে উড়িয়ে নেওয়া বৃক্ষ ও সৈনিক, নৌকা ও যন্ত্রপাতির ধ্বংস— এই সমস্ত দৃশ্যই এসেছে ছবিগুলিতে— জলমগ্ন নগরী, বিশাল প্রাসাদগুলির তাসের ঘরের মতো ভেঙে পড়া...[৯০]।

এই 'আপোকালিপ্স' চিত্রাবলি আঁকতে আঁকতেই, অন্যদিকে লিওনার্দো এঁকে ফেলেন সম্পূর্ণ বিপরীত এক চিত্র— হাস্যমুখ সন্ত জঁ-বাপতিস্ত। লুভ্র-এ এই ছবিটি[৯১] আজও বলে পরিত্রাতার আগমনের কাহিনি।

সৌষ্ঠবগত কিছু সমতা এ ছবির সাথে প্রলয়দৃশ্যের ছবিগুলির মধ্যে তুলনায় খুঁজে পাওয়া সম্ভব হয়তো। স্পাইরাল বা কেন্দ্রীভূত বৃত্তাকার আকৃতির কল্পনা যেমন— ঠোঁট থেকে শুরু

হয়ে মাথায় ও সবশেষে দুটি হাতের পরিধির বৃত্ত আকৃতি পর্যন্ত যা বিস্তৃত। আকাশের দিকে তোলা তর্জনীতে যে আকৃতি শেষ হচ্ছে। লিওনার্দোর প্রিয় সেই ঘূর্ণির আকার যা মনে করিয়ে দেয়। তবে এক্ষেত্রে ঘূর্ণির গতি নিয়ন্ত্রিত, প্রশমিত, আয়ত্তের ভেতরে। বস্তুকে নিয়ন্ত্রণ করতে সক্ষম হয়েছে আত্মা। দীর্ঘায়িত কেশদামের ভেতরেও সেই জলের মতো কুঞ্চনময়, পাকানো আকৃতির প্রতিভাস।

ঘটনাক্রম যদি আমরা দেখি, বুঝতে পারব, প্রলয়ের ছবিগুলি লিওনার্দো এঁকেছিলেন মেলৎসিদের খামারবাড়িতে থাকাকালীন আদ্দা নদীর উপত্যকার স্কেচগুলি করবার সময়ে। 'সন্ত জঁ-বাপতিস্ত' *(Saint Jean-Baptiste)*-এর রচনার শুরুটা তার কিছু আগে— মিলানে বসবাসকালীন— লুভ্র-এ রক্ষিত 'ব্যাক্কাস' *(Bacchus)* ছবিটির সমকালে।

'ব্যাক্কাস' ছবিটি কর্মশালায় রচিত যৌথ রচনা। ছাত্রদের হাতে আঁকা। মেলৎসি, মার্কো দো'জ্জিয়োনো, সেসারে দা সেস্তো, বেরনাৎসোনে (?) প্রমুখের। ১৫১০ নাগাদ লিওনার্দোর রচিত এক স্কেচকে অনুসরণ করেই এই কাজ (সম্ভবত ভারেসের সাক্রোমন্তে সংগ্রহশালার সেই স্কেচটি)। ফরাসি রাজকীয় সংগ্রহে দ্রুত প্রবেশ করে ছবিটি। একটি নগ্ন পুরুষশরীরের মুখটি ঈষৎ নারীসুলভ কমনীয়তাময়। ছবিটি সম্বন্ধে কাস্‌সিয়ানো দেল পোৎসো বলেছিলেন, তা 'ভক্তি উৎপাদন করে না'। আসলে ছবিটিকে প্রথমে সন্ত জঁ-এর চিত্র বলে ভাবা হয়েছিল, ফরাসি রাজকীয় সংগ্রহশালার তালিকায় একবার এমন উল্লেখ আছে ('মরুভূমিতে সন্ত জঁ'— অন্য সময়ে যা 'গ্রামাঞ্চলে ব্যাক্কাস')— পরে হয়তো ছবিটির ধর্মপ্রণোদনা সৃষ্টির অক্ষমতার জন্যই মাথায় আঙুরের লতার মুকুট পরিয়ে ও চিতাবাঘের চর্মবস্ত্র পরিয়ে তাকে ব্যাক্কাসে রূপান্তরিত করা হয়। অবশ্য এটি প্রমাণিত নয়।

লিওনার্দোর যুগ প্রাচীন পুরাণ ও খ্রিস্টধর্ম— এই দুইয়ের ভেতর মেলবন্ধন ঘটানোর যুগ। দান্তে ইতিমধ্যেই প্রাচীন কবিদের সংশোধনাগারে পুরেছেন। ফিসিন প্লাতোকে যিশু বানিয়ে তুলতে চেয়েছেন। ১৫০৯-এ পিয়ের বেরসুইর তাঁর 'নৈতিক ওভিদ' *(Ovide moralisé)*-এ দেখিয়েছেন ব্যাক্কাসকেই 'প্যাশন'-এর পূর্বসূরি হিসেবে। কারণ মদ্যের দেবতা ব্যাক্কাস, আর মদ হল ইউক্যারিস্ট আচারের দুটি মুখ্য উপাদানের একটি।

এর পরবর্তী ছবি 'সন্ত জঁ-বাপতিস্ত'-এ ব্যাক্কাস-এর সেই উপাদানগুলিকেই পুনরায় ব্যবহার করলেন লিওনার্দো। তাঁর এক কাঁধে রইল চিতাবাঘের একটি চামড়া এবং চেহারায় রইল পেগান দেবতাসুলভ অর্ধনারীশ্বর সৌন্দর্য। ছবিটিতে প্রেক্ষাপটের দৃশ্যাবলি সম্পূর্ণ তিরোহিত। তাই দৃশ্যাবলির বহিরাগত উপাদান নিয়ে বিশ্লেষণ করারও কোনও সুযোগ নেই দর্শকের। আলোর সোনালি রং আর অন্ধকার কালো এক পশ্চাৎপট— এই দুটিই মাত্র রং ছবিটিকে নিরাভরণ সৌন্দর্যে বিশুদ্ধ করেছে। সন্তের ভঙ্গি ও হাসিটিই এখানে সবটুকু। চিন্তাশীল পঠন নয়, ছবিটি দাবি করে অনুভব। আকাশের দিকে উত্থিত তর্জনীর এই প্রিয় মুদ্রাটি লিওনার্দো আবিষ্কার করেছিলেন 'ম্যাজাইদের অনুরাগ প্রদর্শন' *(l'Adoration des Mages)*-এর সময়েই। যেন ফ্রেমের বাইরের একটি বস্তুকে নির্দেশ করা হচ্ছে। তবে ওই স্মিতহাসিটির আবির্ভাব লিওনার্দোর ছবিতে অনেক পরে। মনোবিদদের মতে, এই ঘটনা শুধু দা ভিঞ্চির পিতৃদেব গত হবার পরেই ঘটেছে— কিন্তু সেটা বোধহয় ঠিক নয়, কারণ

তার বেশ কয়েকবছর আগেকার 'সন্ত আন' *(Sainte Anne)*-এ এই হাসিটি আমরা দেখেছি। (হয়তো বা নৈশভোজের ছবিতে সন্ত জঁ-এর মুখেও এই স্মিতসৌন্দর্য ছিল।) এর পর মোনালিসা, লেদা ও ব্যাক্কাসে এই হাসিই আরও আরও স্পষ্ট হয়ে উঠতে থাকবে— যতই শিল্পীর সূক্ষ্মতা ও আলো অন্ধকার ফোটাবার প্রতিভা শীর্ষমুখ স্পর্শ করবে।

এই স্মিতহাস্য নিয়ে অনেক লেখালেখি হয়েছে। রিমের গির্জার দেবদূত বা খ্মের যুগের বৌদ্ধ দেবতাদের হাসির সাথে তুলনা টানা হয়েছে। কিন্তু বৌদ্ধ দর্শন লিওনার্দোকে প্রভাবিত করে থাকবার সম্ভাবনা কম— কিন্তু তিনি নিজেই এই দর্শনে বিশ্বাস করতেন যে 'শুধুমাত্র প্রেমই হিংসাকে বিনাশ করতে পারে।' অথবা, 'নিজেকে জয় করা হাজারটি মানুষকে যুদ্ধে জয় করার চেয়ে বড় সাফল্য।' এই মূর্তিগুলি যে ঠিক বুদ্ধের মতো নিজেদের অন্তরের আত্মিক শান্তি প্রতিফলন হিসেবে ওই স্মিততা ধারণ করেছেন তা নয়। বরঞ্চ, দর্শককে জাদুকরি সম্মোহনে জড়িয়ে ফেলতেই তাঁদের অর্ধসমাপ্ত হাসি। মিশলে বলেছিলেন ব্যাক্কাস্ বা সন্ত জঁ সম্বন্ধে : "এই ছবিটি আমাকে বার বার টানে— আমাকে আপ্লুত করে— নিজের ইচ্ছার বিরুদ্ধেও আমাকে যেতে হয় ছবিটির কাছে, যেভাবে পাখি যায় সাপের কাছে...।" লিওনার্দো নিজেই বলেছেন, ছবি আঁকবার উদ্দেশ্যই হল দর্শককে অভিভূত করা। এতটাই তাঁর ছবির সম্মোহনী শক্তি, এতটাই জীবন্ত তাঁর ছবিরা, যে ইতিহাসে লিওনার্দোর ছবিই সর্বাধিক বেশি আক্রান্ত ও ক্ষতবিক্ষত হয়েছে। তাঁর ছবির দিকে পাথর ছোড়া হয়েছে, তীব্র প্রতিক্রিয়ায় ছুরিও মারা হয়েছে তাঁর ক্যানভাসে (আপাতত তাঁর ছবিগুলি সংগ্রহালয়ে কাচের আড়ালে থাকে)। সম্প্রতি লুভ্র-এ মোনালিসার ছবির প্রেমে পড়েছিলেন এক রক্ষী। ছবিটির সাথে কথা বলতেন তিনি, ছবিটির বেশি নিকটবর্তী হলে দর্শক ভ্রমণকারীদের প্রতি ঈর্ষান্বিত হয়ে পড়তেন। অতি সম্প্রতি লন্ডনের 'সন্ত আন' ছবিটির দিকে রিভলভার থেকে গুলি ছুড়েছিলেন এক ব্যক্তি। জীবন্ত ও চৌম্বকশক্তিসম্পন্ন এই ছবিগুলি লিওনার্দোর আবেগ উৎপাদন করার প্রণোদনার নিদর্শন। আমার ভাবতে ভাল লাগে, 'সন্ত জঁ বাপতিস্ত' লিওনার্দোর জীবনের শেষ ছবি। তাঁর ইচ্ছাপত্র এই ছবিই। মানুষের জ্ঞানের পরিধি ও সীমা স্পর্শ করার পর, 'মরুভূমিতে ক্রন্দনরত এক কণ্ঠ' মাত্র না থেকে, যা কিছু অতলস্পর্শ তার প্রতি অজ্ঞানতা ও বিশ্বাস ব্যক্ত হয়েছে এই ছবিতে। যা বলে দেয়, অলৌকিক আছে ও তা বারংবার প্রসূত হয়— উপযুক্ত ধৈর্যশীলের কাছে প্রতি মুহূর্তে। তাঁর শেষ জীবনের বার্তা তবে কোনটি? মহাপ্রলয় না অলৌকিকের বিশ্বাসবার্তা? 'ভয় ও কামনা' এই দুই আবেগই লিওনার্দোকে গুহামুখে দাঁড়ানোর দিন থেকে জীবনের শেষদিন পর্যন্ত তাড়িত করেছে।

লিওনার্দোর নোটে রয়েছে, "১৫১৫-র ৯ জানুয়ারি জুলিয়াঁ দে মেদিচি রোম থেকে রওনা দেন সাভোয়ার দিকে, বিবাহ উপলক্ষে। সেদিনই ফরাসিরাজের মৃত্যু সংবাদ পাই আমরা।"[১২]

জুলিয়াঁর বিবাহ হয় ফিলিবের্ত দা সাভোয়ার সাথে। অন্যদিকে দ্বাদশ লুইয়ের মৃত্যুতে তাঁর শূন্য সিংহাসনে বসেন প্রথম ফ্রাঁসোয়া এবং রাজপাট গ্রহণ করতে না করতেই প্রথম তাঁর নজর যায় মিলানের ডিউকের ক্ষমতা দখল করার দিকে। পুনরায় ফরাসি সেনারা

আল্পস পার হয়। মাক্সিমিলিয়াঁ স্ফোর্জার ভাড়াটে সুইস যোদ্ধাদের কচুকাটা করে মারিন্যাঁ থেকে মিলানে জয়যাত্রা করে ফরাসিরা।

বিশ বছরের ফ্রাঁসোয়া ছিলেন অতি দীর্ঘদেহী, (সে যুগে ওই রকম ছ'ফুট দৈর্ঘ্য ছিল দৈত্যাকার) ব্যূঢ়োস্কন্ধ। তাঁর হাস্যময় ক্ষুদ্র চক্ষু, সোজা নাক, সুন্দর লাল ঠোঁট, ছোট দাড়ি মিলিয়ে রূপকথা থেকে যেন তাঁর আবির্ভাব, সোনালি বর্মে সুসজ্জিত হয়ে। তাঁর মা লুইস দা সাভোয়া ও বিদগ্ধ ভগিনী মারগেরিত দং'গুলেমের প্রভাব ছিল তাঁর জীবনে। এই রাজা নির্ভীক ও দয়ালু। পরাজিত মাক্সিমিলিয়াঁ স্ফোর্জাকে তিনি অন্ধকূপে নিক্ষেপ করেননি, উলটে ঔদার্যের সঙ্গে নিজের রাজসভায় স্থান দিয়েছেন। দ্বিপ্রহরের পর থেকে তাঁর আর রাজকার্যে মন থাকে না, তিনি প্রাচীন সাহিত্য শুনতে শুনতে ভোজন করেন, আর বাকি দিনটা কাটান শিকারে। সন্ধ্যায় নারীসঙ্গে, নৃত্যগীতাদি চর্চায় সময় অতিবাহিত করেন।

ভেনিসের দূত লিখেছিলেন, 'এই রাজা এতটাই আকর্ষক চরিত্রের যে তিনি প্রায় অপ্রতিরোধ্য।' এমন এক জনপ্রিয় রাজাকে নিয়ে মহা মুশকিলে পড়েছিলেন পোপ দশম লিয়ঁ। উপরন্তু মারিন্যাঁর যুদ্ধে ফরাসিরাজের জয়টাও কম লজ্জাজনক নয়। নতুন রাজার গির্জার প্রতি মনোভাবও খুব ভক্তিপূর্ণ নয়। চিন্তিত পোপ কিছু সৈন্য প্রেরণ করেন, কিন্তু পরাজিতের পক্ষে, ফলে এক রকমের সন্ধি স্থাপন ঘটে। এটি ১৫১৫ সালের অক্টোবরে পেলোইনের সন্ধি। এখানেই হয়তো লিওনার্দোর সাক্ষাৎ হয়েছিল তার সর্বশেষ পৃষ্ঠপোষকের সাথে। ভাসারির মতে, রাজা প্রথম ফ্রাঁসোয়াকে এসময়েই সম্ভবত লিওনার্দো একটি সিংহ-আকৃতির যান্ত্রিক পুতুল উপহার দেন— সেটি কয়েক পা হাঁটত এবং যার বুকের কাছে একটি দরজা খুলে বেরিয়ে আসত এক গোছা লাইলাক ফুল। এটিকে ফ্লোরেন্সের প্রতীক ভাবা চলে। ফলত এ থেকে ফ্লোরেন্সের সাথে ফ্রান্সের সুসম্পর্কেরই লক্ষণ পরিস্ফুট। তবে এই উপহার প্রদানের সঠিক স্থান ও তারিখটি আমাদের জানা নেই ১৫১৫-তে লিয়ঁ, বোলোইন, না আরজন্তাঁয় ১৫১৭-র অক্টোবরে?[২৩]

লিওনার্দোর তৈরি একাধিক এই জাতীয় যান্ত্রিক পশুর কথা লোমাৎসোও লিখেছেন। এগুলিকে চালানোর পেছনে ছিল অনেকগুলি 'চাকা,' সম্ভবত পুতুলগুলি ঘড়ির কলকবজার নীতিতে তৈরি, স্প্রিং যুক্ত। এই ধরনের যন্ত্র আবার নতুন করে আবিষ্কৃত হয় ১৬০০ সালে, কাথরিন দে মেদিচির বিবাহকালে। কয়েক পা হাঁটতে পারা এই যন্ত্র খুব জটিল কিছু নয়, তবে সেকালের পক্ষে নতুন ও চমৎকারী তো বটেই।

১৫১৬-র ১৭ মার্চ ফ্লোরেন্সে জুলিয়াঁ দে মেদিচি, লিওনার্দোর তৎকালীন রক্ষকের মৃত্যুর ঠিক পরপরই বোধহয় লিওনার্দো প্রথম ইতালি ছেড়ে ফ্রান্সের দিকে রওয়ানা হন।

১৫১৬-র আগস্টে লিওনার্দো রোমেই ছিলেন, 'স্যান্ত-পোল-অর-লে-ম্যুর'-এর বাসিলিকা অংশের মাপজোক নেবার জন্য।[২৪] কিন্তু ইতালিতে কোনও ডিউক বা রাজপুরুষের উপরে তাঁর ভরসা ছিল না। রাফায়েল ভাটিকান দখল করেছেন, মাইকেল এঞ্জেলো ফ্লোরেন্সে থিতু হয়ে বসেছেন, টিটিয়ান ভেনিসে আছেন। মিলানের রাজনৈতিক পরিস্থিতিও খুব বেশি স্থিতাবস্থায় নেই। আল্পসের অপরদিকে চলে যাবার জন্য আবার জিনিসপত্র বাধাছাঁদা করেন লিওনার্দো।

ফ্লোরেন্স, মিলান, সন্ত জেনেভ্রের উপত্যকা, গ্রেনোবল, লিয়ঁ হয়ে লেয়ারের তীরে রাজার সাথে সাক্ষাৎ করেন লিওনার্দো। ভিয়েরজঁর পথ দিয়ে, আমবোয়াজ হয়ে, তিনমাসের পথ পরিক্রমা। সঙ্গে সালাই, মেলৎসি এবং নতুন এক সেবক— বত্তিস্তা দে ভিল্লানি। নিজের সব কাগজপত্র, বই ছবি ও পাণ্ডুলিপি সঙ্গে এনেছেন লিওনার্দো : মনে মনে জানেন, আর ফিরবেন না স্বদেশে। খচ্চরের পিঠে চাপানো মালপত্রের বোঝা তাই তিনি বয়ে নিয়ে চলেছেন।

প্রথম ফ্রাঁসোয়া লিওনার্দোকে অতি সম্মানসহকারে ক্লু-এর ছোট একটি ম্যানরে[১৫] অধিষ্ঠিত করেন। এই বাড়িটির সাথে অমবোয়াজের দুর্গটি একটি গোপন পাতালপথ দিয়ে সংযুক্ত ছিল। ওই দুর্গে থাকতেন রাজা, আর ওই গোপন পথ দিয়ে প্রায়ই তাঁর 'প্রিয় ও প্রধান চিত্রকর, স্থপতি আর প্রযুক্তিবিদ'-এর সঙ্গে সাক্ষাৎ করতে যেতেন। তাঁর সাথে 'বাক্যালাপ করার' লোভেই যেতেন। বছরে হাজার সৌরমুদ্রা 'একু' তাঁকে দেওয়া হবে, তা ছাড়া মেলৎসির জন্য আরও চারশো একু (রাজকীয় নথিতে বলা হচ্ছে 'সেই ইতালীয় ভদ্রলোক যিনি গুরু লিওনার্দোর সঙ্গে থাকেন')। এবং একশত একু 'সালাই নামক সেবকের জন্য।'

বাগান, আঙুরখেত, মাছেভরা একটি জলনিকাশি নালা— সুন্দর সব গাছ, এই নিয়েই লিওনার্দোর নতুন জমিজিরেত। চকমিলানো এক জোড়া বাড়ি। একটিতে চ্যাপেল আছে। দোতলা। নীচের বিশাল ঘরটিতে কর্মশালা তৈরি করা যায়। কেন্দ্রীয় একটি ছোট টাওয়ারের মধ্যে দিয়ে উঠে গেছে ঘোরানো সিঁড়ি। দোতলায় বড় বড় কয়েকটি ঘর— তার মধ্যে স্বাভাবিকভাবেই শ্রেষ্ঠ ঘরটি লিওনার্দোর। তিনি সেই ঘরের জানালা খুললেই দেখতে পান সবুজ টিলার উপর রাজার দুর্গটিকে। ঘরে একটি চমৎকার পাথরের চিমনিও আছে। মেলৎসির আঁকায় জানালা দিয়ে পরিদৃশ্যমান চিত্রটি আছে— সে দৃশ্য খুব বদলায়নি আজও।[১৬] রান্নাবান্নার জন্য, ঘরদোর সাফ রাখতে মাতুরিন নামে এক স্থানীয় মহিলা নিযুক্ত হল। এমন চমৎকার বিশ্রান্তজীবন লিওনার্দোও হয়তো কল্পনা করতে পারেননি। এখানেই তিনি জীবনেব শেষ প্রায় তিনটি বছর অতিবাহিত করবেন।

কার্দিনাল দা' রার্গ-র সচিব দন আন্তোনিও দে বেয়াতিসের ভ্রমণকাহিনি থেকে অত্যন্ত গুরুত্বপূর্ণ একটি বিবরণ পাওয়া যায় অমবোয়াজে লিওনার্দোর বসবাসের। ১৫১৭-র অক্টোবরে তিনি গিয়েছিলেন বিখ্যাত শিল্পীর সন্দর্শনে, ব্লোয়া যাবার পথে। ভ্রমণকারীর মনে হয়েছিল, লিওনার্দোর বয়স সত্তরের উপরে। কিন্তু বস্তুত তখন তার পঁয়ষট্টি বছর বয়স। তিনটি স্বহস্তে আঁকা 'অসামান্য ও ত্রুটিহীনভাবে অঙ্কিত' ছবি তিনি তাঁদের দেখান। যার মধ্যে একটি হল 'ফ্লোরেন্সের এক বিশিষ্ট মহিলার প্রতিকৃতি।' অর্থাৎ ছবিগুলি 'মোনালিসা' *(la Joconde)*, 'সন্ত জঁ বাপতিস্ত' *(Saint Jean-Baptiste)*[১৭] এবং 'সন্ত-আন' *(Sainte Anne)* হবারই সম্ভাবনা।

এই ক্ষুদ্র বিবরণটি অতীব গুরুত্বপূর্ণ। কারণ বেয়াতিস লিখছেন, যদিচ শিল্পী আর ছবি আঁকতে পারেন না, বা 'অন্যান্য সুন্দর বস্তু' রচনা করতে আর সক্ষম নন— কারণ তাঁর ডান হাতটি পক্ষাঘাতগ্রস্ত, "তথাপি, তিনি তাঁর মিলানীয় ছাত্রকে অত্যন্ত ভালভাবে শিক্ষিত

করেছেন, যিনি গুরুর অধীনে চমৎকার কাজকর্ম করছেন। রং চাপাবার সূক্ষ্মতা তাঁর হাতের আর নেই, কিন্তু তিনি এখন স্কেচ আঁকেন এবং অন্যদের কাজের পরিদর্শন করেন।" মেলৎসি নিশ্চয়ত ওই ছাত্র। সালাই তো ভাল আঁকতেন না। পক্ষাঘাতই হয়তো সেই অসুখ যেজন্য লিওনার্দোকে হাত ঢেকে রাখতে হত। তবে হাতের ব্যাপারটি বেয়াতিস ভুল করেছেন কারণ ছবি আঁকবার অসুবিধে হবার কথা যদি লিওনার্দোর বাঁ হাতটি পক্ষাঘাতগ্রস্ত হয়ে থাকে, একমাত্র তবেই।

এমনকী, এই পর্যটকের বিবরণে লিওনার্দোর অন্যান্য কাজের হদিশও আছে। তিনি লেখেন, 'অভিজাত' লিওনার্দো কতটাই পণ্ডিত, এবং তিনি "শারীরতত্ত্বের উপরে একটি গ্রন্থ রচনা করেছেন, যা চিত্রকলার পক্ষে অতি তাৎপর্যময়। এই গ্রন্থে পেশিসঞ্চালন, স্নায়ুতন্ত্র, শিরা-উপশিরা, শরীরের গাঁট, পাকস্থলী ইত্যাদির সচিত্র বিবরণ আছে। এমনকী নারীদেহের বিবরণও আছে। এরূপ কর্ম এর পূর্বে কেউ করেননি। তিনি বলেন যে তিনি ত্রিশেরও অধিক শবদেহ ব্যবচ্ছেদ করেছেন।" বেয়াতিসকে তিনি তাঁর আবিষ্কারের বিষয়ে 'যতটা সম্ভব বলেন।'

বেয়াতিস আবারও লেখেন, "লিওনার্দো মহাশয় অনেকগুলি পাণ্ডুলিপি রচনা করেছেন, জলবিদ্যা সম্পর্কে, নানারূপ যন্ত্রপাতিবিষয়ে ও আরও অনেক বিষয় তিনি আমাদের কাছে উল্লেখ করেন। ইতালীয় ভাষায় লিখিত এই গ্রন্থগুলি মুদ্রিত হলে বহুজনের উপকার হবে।" এমনকী এমন একটি সম্ভাব্য পুস্তকের কথাও তিনি বলেন, যেটি 'এক বস্তুশরীরকে অপর বস্তুশরীরে রূপান্তরিত করার রহস্য' উদ্ঘাটন করবে। কণ্ঠস্বর, অশ্ব, পাখিদের উড়ান, চক্ষুর কার্যপদ্ধতি, বায়ু, তারকাপুঞ্জ, চিত্রকলা এবং ঢালাইয়ের রহস্য সম্বন্ধে তাঁর বিবিধ রচনাবলির কথাও বলেন এই পর্যটক। এগুলি স্বচক্ষে দেখা স্বাভাবিক কারণেই বেয়াতিসের পক্ষে সম্ভব হয়নি।

যদিচ এইসব কর্ম লিওনার্দোর নোটবইয়ের পর নোটবইয়ে ছড়ানো ছিটনো, অসংকলিত অবস্থাতেই থেকে গেছে— পুস্তক হিসেবে গ্রন্থিত হয়নি পরবর্তী সময়ে। শিল্পী তো নিজেই লিখেছিলেন— "যেভাবে কোনও রাজত্ব টুকরো টুকরো হলে তা পতনের মুখে চলে— সেভাবেই যে-চেতনা বহু বিষয়ে আগ্রহী হয়, তা শেষ পর্যন্ত দিগভ্রান্ত হয় ও দুর্বল হয়ে ওঠে।"[৯৮]

প্রথম ফ্রাঁসোয়া লিওনার্দোকে কীসের আশায় আতিথেয়তা প্রদান করেছিলেন? শুধুই কি এক 'বিরাট দার্শনিকের' সঙ্গে কথোপকথনের সুযোগ পেতে? বেনভেনুতো চেল্লিনি বা জেওফ্রে টোরির লেখা থেকে তেমনই মনে হবে। প্রশ্ন জাগে, রাজা কোন ভাষাতে শিল্পীর সাথে কথা বলতেন? শার্ল দ'মবোয়াসের শাসনকালে কি লিওনার্দো ফরাসিভাষা শিখেছিলেন, না রাজা তাঁর ভগ্নি মারগেরিত দ'ংগুলেম বা আর কোনও কোনও মন্ত্রীর মতো ইতালীয় ভাষা শিখেছিলেন? রাজা হয়তো তাঁর সভাকে শুধুমাত্র অলংকৃত করবার জন্যই লিওনার্দোর পৃষ্ঠপোষক হতে চেয়েছেন, কিন্তু শিল্পী নিজে কি নৈষ্কর্ম্য সহ্য করতে পারতেন? "লোহার চাকা চলতে চলতেই ভাল ঘোরে, জলকে ফেলে রাখলেই শুদ্ধতা নষ্ট হয়, ঠান্ডায় বরফ হয়ে যায়। তেমনই, চেতনা কর্মহীন হয়ে পড়লে তার জোর হারিয়ে যায়।"[৯৯] চিন্তা

করা, উপদেশ দেওয়া, অসাড়প্রায় হাতে অল্পবিস্তর স্কেচ করা— নিজের অভিজ্ঞতা অন্যদের কাছে বিতরণ করা— নিঃসন্দেহে এইসব কর্মেই লিপ্ত থাকতেন তিনি। ১৫১৮ সালের এক নোটবইয়ের একটি পৃষ্ঠার কোনায় তিনি একটি সাংঘাতিক বাক্য লেখেন— আমি চালিয়ে যাব।[১০০] জীবৎকালে কোনওদিন কর্মকে ত্যাগ করেননি তিনি।

"আলেক্সান্দার ও আরিস্ততল দু'জনেই পরস্পরের শিক্ষক। নিজের ক্ষমতা দিয়ে শত্রুকে জয় করেছেন বিশ্ববিজয়ী আলেক্সান্দার। আর নিজস্ব বিজ্ঞানের বিশালতা দিয়ে সমস্ত দার্শনিকের আহৃত জ্ঞানকে আত্মস্থ করাই আরিস্ততলের শক্তি।"[১০১] অর্থাৎ রাজা ও জ্ঞানীর মধ্যে একরকমের ফলপ্রসূ সম্পর্কের কথা তিনি ভেবেছিলেন। লিওনার্দোর নিজের জীবনের অভিজ্ঞতাগুলিই তো কম বিস্ময়কর নয়, ১৫১৩ সালে ফ্লোরেন্সে এক স্পেনীয়ের প্রদর্শনীতে দেখা সায়ামিজ দানব,— অথবা পাহাড়ের প্রস্তরফলকে পাওয়া বিশাল মৎস্যের জীবাশ্ম। "কী ভয়াবহ সময়ের ক্ষমতা— এই বিশাল মাছটি অবস্থার বৈগুণ্যে এখন শুধুই একটি হাড়ের খাঁচায় পরিণত হয়ে যেন পর্বতটিকে ধারণ করে আছে।"[১০২]

তাঁর এক নোটে[১০৩] দেখি, ফরাসিদেশে আসবার পর তিনি রাজার সঙ্গে রোমোর‍্যাতাঁ নামে একটি জনপদে গিয়েছিলেন। রাজার এখানে একটি দুর্গ নির্মাণের ইচ্ছা ছিল। এক্ষেত্রেও মিলানের মতো লিওনার্দো নগরায়নের এক পুঙ্খানুপুঙ্খ পরিকল্পনা করেন। কৃত্রিম জলাশয় ও প্রচুর প্রণালীসহ তারকা আকৃতির এক বিস্তৃত ব্যবস্থা তিনি ভাবেন, যার কেন্দ্রে থাকবে রাজার প্রাসাদ। সঠিক অর্থে, রাজাই হবেন এই জলপ্রণালীব্যবস্থার প্রাণকেন্দ্র।

ওই প্রণালীর জল দিয়েই হবে রাস্তাঘাট ধোওয়া, ওই প্রণালীই হবে বর্জ্যনিকাশি খাল। লিওনার্দোর অঙ্কিত প্রাসাদ দুর্গের স্কেচের সঙ্গে চতুর্দশ লুইয়ের ভেরসেইয়ের মিল পাওয়া যাবে। অষ্টভুজ আকৃতির একটি পার্কের পরিকল্পনাও তিনি করেন— এই অষ্টভুজকে তাঁর বৃত্ত ও চতুর্ভুজের মধ্যবর্তী এক নিখুঁত আকৃতি বলে মনে হয়, কারণ বহু স্কেচে— গির্জা বা মিনারের পরিকল্পনায় তিনি অষ্টভুজের ব্যবহার করেছেন। তারপর তিনি আবারও বিশাল অশ্বশালার পরিকল্পনা করেছেন। আর একটি জিনিস তাঁকে ভাবায় ও মগ্ন করে ঠিক জলস্রোত বা শিরা-ধমনির চিত্রের মতো— কারণ এটিও সেই 'পরিবহন' বা বৃত্তাকার সঞ্চালনের সঙ্গে যুক্ত— তা হল সিঁড়ি। বহু রকমের সিঁড়ির নকশা তিনি করেছেন এবারও— পুরনো সব সিঁড়ির ডিজাইনের সঙ্গে মিল রেখে।[১০৪]

শামবোরের শ্লোয়া দুর্গের পরিকল্পনা যাঁর, সেই স্থপতি বোক্কাদরও ইতালীয়। পারীর 'লোতেল দা ভি'-ও তাঁর নকশায়। এই দোমেনিকো বার্নাবেই দা কোরতোনা বা বোক্কাদরের কাছে নিঃসন্দেহে লিওনার্দো তাঁর আঁকা নকশা ও উপদেশাবলি দেখিয়েছিলেন। তাঁর প্রভাব পড়েছিল ফরাসি স্থপতিদের উপরেও। তবে কয়েক বছর পরে রোমোর‍্যাতাঁর কাজটি পরিত্যক্ত হয়, কারণ এক মহামারীতে বেশ কিছু শ্রমিকের মৃত্যু হয়েছিল।

নিঃসন্দেহে রাজকীয় কিছু উৎসব-আড়ম্বরেও উপদেষ্টা হিসেবে ছিলেন দা ভিঞ্চি। ১৫১৭ সালে আর্জন্তাঁ-তে একটি শোভাযাত্রা উৎসবে তাঁর দম দেওয়া সিংহপুতুলটিকে আবার দেখা যায়। আমবোয়াজে দোফ্যাঁর নামকরণ উৎসব ও ফ্লোরেন্সের নগরপাল লোরেনৎসো দি পিয়েরো দে মেদিচির বিবাহ উপলক্ষে জোড়া উৎসবে (১৫ এপ্রিল থেকে

২ মে ১৫১৮) নিশ্চয় তিনি ছিলেন। ১৫১৮ সালের ১৮ জুন, তাঁর গ্রহ-নক্ষত্রের নৃত্য— উৎসবটি আরও একবার অনুষ্ঠিত হয় ফরাসিদেশে।

সম্ভবত এ সময়ে তাঁর পুরনো বন্ধু ল্য মোরের সেনাপতি জামাতা গালেয়াৎসো দে সানসেভেরিনো, সে মুহূর্তে যিনি রাজকীয় অশ্বশালার অধীক্ষক— তাঁর সঙ্গে পুনর্মিলিত হন। সালাইকে তিনি পাঠিয়ে দিয়েছেন মিলানে। লিওনার্দোর সঙ্গে আছেন মেলৎসি শুধু। আর কিছু ইতালীয় বন্ধু হয়তো ফরাসিরাজের দরবারে তাঁর সঙ্গেই আছেন।

বৃদ্ধবয়সে তিনি সময় কাটান জ্যামিতির ছবি এঁকে— বৃত্ত মধ্যস্থিত বহুভুজ আঁকার নানা ধাঁধার খেলা যেন তিনি খেলে যান। শুধু একদিন দ্রুততায় শেষ করেন উপপাদ্য— কারণ 'ঠান্ডা হয়ে যাচ্ছে মিনেসট্রোনি (স্যুপ)।'[১০৫] খেয়ে উঠে আবার লাগবেন কাজে। ১৫১৯ সালের ২৩ এপ্রিল, সাতাত্তর বছরের জন্মদিনের দিনকয়েক পরে, 'মৃত্যুর নিশ্চিতি ও মৃত্যুমুহূর্তের অনিশ্চিতি'বশত, তিনি অমবোয়াজ থেকে এক আইনজীবী গিয়োম বোরোকে ডেকে পাঠান— তাঁর ইচ্ছাপত্র তৈরি করার ও সাক্ষীদের সামনে তা গ্রহণ করার জন্য।

ভাসারি লেখেন যে "বেশ কয়েক মাস অসুস্থ থাকবার পর, জীবনের শেষ পর্বে পৌঁছে, তিনি ক্যাথলিকদের সমস্ত রীতি আচার মেনে একজন যথার্থ খ্রিস্টানের মতোই অশ্রুপাত করেন। অনুতাপ জ্ঞাপন করেন ও স্বীকারোক্তি করেন। তখন আর তিনি দাঁড়াতে বা সোজা হতে পারেন না, তাই তাঁর সেবক ও বন্ধুরা তাঁকে তুলে ধরেন, বিছানা থেকে নেমে তিনি পবিত্রভাবে স্বর্গীয় শেষকৃত্য গ্রহণ করেন।" শেষজীবনে যে তিনি ধর্মের কাছে ফিরে এসেছিলেন তা বোঝা যায় তাঁর ইচ্ছাপত্র থেকেও, যেখানে তিনি সর্বময় ঈশ্বর ও মহিমাময়ী কুমারী মেরিমাতা, সন্ত মাইকেল ও আর সমস্ত দেবদূতদের কাছে নিজের আত্মাকে নিবেদন করেছেন। তাঁর কবর যেন সব খ্রিস্টীয় রীতিনীতি মেনেই হয়, এ ইচ্ছাও তিনি প্রকাশ করেছেন। আমবোয়াজের স্যাঁন্ত ফ্লোরেন্তাঁ গির্জাতেই তিনি অন্তিম শয়নে যেতে চেয়েছেন— সে গির্জার পুরোহিত, চ্যাপলেন ভিকার ও ভ্রাতারা যাতে তাঁর শবযাত্রায় থাকেন সেই ইচ্ছা লিপিবদ্ধ করেছেন। তিনটি প্রার্থনাসভা বা 'মাস' তিনি চান, তা ছাড়া সন্ত গ্রেগোয়ার, সন্ত ফ্লোরেন্তাঁ ও সন্ত দেনিসে ত্রিশটি ছোট প্রার্থনাসভা। ষাটটি দরিদ্রকে দান দেওয়া হবে, তাঁরা তাঁর শবযাত্রার ষাটটি মোমবাতি নিয়ে যোগ দেবেন। এবং তাঁর আত্মার শান্তি প্রার্থনায় দশটি বিশাল আলোকবর্তিকা প্রজ্বলিত হবে। সত্তরটি ধাতুমুদ্রা দরিদ্রদের বিতরণ করা হবে গির্জায়...

আসলে এ থেকে তাঁর রীতিনীতি মেনে চলবার ইচ্ছে ছাড়া আর কিছুই বোঝা যায় না। কারণ ভাসারি এক মোটাদাগের নীতিবাগীশ চিত্রই শুধু অঙ্কন করে গেছেন তাঁর বিষয়ে। লিওনার্দো অবশ্যই রাজকীয় জাঁকজমকের সঙ্গেই নিজের মৃত্যু-উত্তর রীতিপালনের কথা ভাবলেন। বরং উলটোটাই হত আশ্চর্যের। মৃত্যু পরবর্তী কোনও অপর জীবনের কথা ভিঞ্চি বিশ্বাস করতেন কী? বোধহয় না। কারণ মৃত্যু তাঁর কাছে 'চরমতম রোগ' (sommo male)।[১০৬]

তিনি বিশ্বাস করতেন আত্মা "অতীব অনিচ্ছাসত্ত্বেও শরীর ছেড়ে যেতে বাধ্য হয়— তার চূড়ান্ত কষ্ট ও শোক অকারণ নয়।"[১০৭]

কিন্তু আশ্চর্য ব্যাপার হল তিনি নিজের সমাধিমন্দির বা সমাধিফলক সম্বন্ধে কোনও নির্দেশই

দিয়ে যাননি। কোনও উক্তি বা বাণী সমাধিফলকে উৎকীর্ণ করবার ইচ্ছা প্রকাশ করে যাননি। তবে কি ভবিষ্যৎ জীবন, পরলোকজীবন সম্বন্ধে কোনও ঔৎসুক্যই তাঁর ছিল না!

ত্রিশ বছর আগে মিলানে বসে যে কথাগুলি তিনি লিখেছিলেন— সেই বাক্যকে কি নিজের এপিটাফে উৎকীর্ণ করতে পারতেন না তিনি— "যেমন একটি পরিপূর্ণ, কর্মময় দিবসের শেষে আসে একটি সুখের নিদ্রা, তেমনই এক সুপ্রযুক্ত জীবনের শেষে আসে সুখের মৃত্যু।"[১০৮]

তাঁর সেবক বাত্তিস্তা দে ভিল্লানিকে তিনি সান ক্রিস্তোফোরো প্রণালীর জলকরের স্বত্বটি দান করে যান, ল্য মোরের প্রদত্ত আঙুর বাগানের অর্ধেকটাও। বাকি অর্ধেকটা সালাইকে দান করেন এবং ওই স্থানে তাঁর তৈরি বাড়িটির স্বত্বও সেই পায়। সেবিকা মাতুরিনকে 'ফারের কোট ও দুই দুকাত।' সৎভাইদের দেন তাঁর ফ্লোরেন্সের সান্তা মারিয়া নোভেল্লার ব্যাংকে রাখা চারশো স্বর্ণমুদ্রা, সৌর-একু। তা ছাড়া কাকা ফ্রান্সেস্কোর কাছ থেকে পাওয়া ক্ষুদ্র জমিটিও তাদেরই দেন তিনি।[১০৯]

আর তাঁর ইচ্ছাপত্রের নামাঙ্কিত একজিকিউটর বা সম্পাদনকারী ফ্রান্সেস্কো মেলৎসি পান বাকি সবকিছু। 'তাঁর মাসোহারার অর্থ, পোশাক, বইপত্র, লেখাগুলি, এবং শিল্প ও চিত্রকলাবিষয়ক যাবতীয় যন্ত্রপাতি ও প্রতিকৃতিসমূহ।' বিস্ময় জাগে, সালাই কেন এত ক্ষুদ্র অংশ পেলেন। হয়তো তিনি গুরুর সঙ্গে বিবাদ করেই বিদায় নিয়েছিলেন— তাঁর মৃত্যুর পূর্বেই তাঁকে ছেড়ে চলে গেছিলেন। তবে সালাই যাবার সময়ে সম্ভবত প্রচুর অর্থ গুরুর কাছে লাভ করেছিলেন— নতুবা আঙুর বাগানের বাড়িটি তিনি তৈরি করতে পারতেন কি?

ক্লু-এর ম্যানরে ১৫১৯ সালের ২ মে শেষনিশ্বাস ত্যাগ করলেন লিওনার্দো দা ভিঞ্চি।

ভাসারি লেখেন, প্রথম ফ্রাঁসোয়া, ফ্রান্স অধিপতি, প্রায়শই যিনি শিল্পীর সঙ্গে সাক্ষাৎ করতে আসতেন, মৃত্যুর দিনেও যখন পুরোহিত তাঁকে শেষপ্রার্থনা পাঠ করিয়ে বিদায় নিচ্ছেন তখন এসে উপস্থিত হন। রাজার প্রতি 'শ্রদ্ধাবশত' লিওনার্দো উঠে বসবার আপ্রাণ চেষ্টা করেন নিজের বিছানার উপরে। এবং রাজাকে জানান তাঁর অসুস্থতা ও কষ্টের কথা, বলেন, "বারংবার তিনি ঈশ্বরকে ঔদ্ধত্য দেখিয়েছেন তাঁর ছবিতে ধর্মীয় চিন্তা অনুযায়ী যা উচিত ছিল তা না এঁকে।"

তারপর তিনি নীরব হন ও শ্বাসকষ্ট শুরু হয় তাঁর। রাজা তখন তাঁর কাছে এসে মস্তকটি ধারণ করেন, তাঁর কষ্ট লাঘব করার চেষ্টা করেন। এবং রাজার কোলেই কয়েক মুহূর্ত পরে মরণ হয় লিওনার্দোর। ভাসারির এই কাহিনিকে ১৮৫০ সালে লিয়ঁ দা লাবোর্দ নস্যাৎ করেছেন— তিনি একটি নথি খুঁজে পেয়েছিলেন যাতে দেখা যায় ৩ মে তারিখে রাজা প্রথম ফ্রাঁসোয়া স্যাঁত-জার্মেন-অঁ-লে-তে ছিলেন। যা ঘোড়ায় চেপেও অমবোয়াজ থেকে পুরো দু'দিনের পথ। অর্থাৎ লিওনার্দোর মৃত্যুশয্যায় রাজার পক্ষে উপস্থিত থাকা সম্ভব নয়। পরবর্তী ঐতিহাসিকরাও এই মতটিকে সমর্থন করেন। কিন্তু ১৮৫৬ সালে এমে সমপোলিয়ঁ লিখেছেন, রাজকীয় যে আইনটি ৩ মে রাজার নামে সই হয় তা আদপে রাজার স্বহস্তে স্বাক্ষরিত নয়। রাজার অনুপস্থিতিতে তাঁর চ্যাপলেইনের সই করা এবং 'রাজার দ্বারা' শব্দবন্ধ

সেখানে পাওয়া যায়। তা হলে বোধহয় লিওনার্দোর অন্তিমশয্যায় রাজার উপস্থিতি আর ততটা অবাস্তব থাকছে না।[১১০]

আমি ব্যক্তিগতভাবে বিশ্বাস করি না যে ঈশ্বরকে অমান্য করে ছবি আঁকবার জন্য অনুতাপ প্রকাশ করেছিলেন লিওনার্দো। বরঞ্চ, রাজাকে নিজের অসুখ ও তার বৈশিষ্ট্য বহিঃপ্রকাশলক্ষণ নিয়ে কথা বলাতেই নিশ্চয় ছিল তাঁর আগ্রহ। যদি তিনি পারতেন, তবে তাঁর নিজহাতে তিনি কলম ধরে লিখেও যেতেন, ঠিক কীভাবে, কতটা অনিচ্ছায় ও কষ্টে এই নশ্বর দেহ থেকে বিচ্ছিন্ন হয়ে যায় আত্মা— লিখতেন নিজের নোটবইতেই!

এ গা রো

পদচিহ্ন

"একমাত্র সত্যই সময়ের উত্তরাধিকারিণী"

লিওনার্দো (এম ৫৮)

'মৃত্যুর পরে তিনি আরও বেশি খ্যাতিমান হয়ে উঠলেন।' লিখেছেন ভাসারি।

'জীবনী' *(Vies)* গ্রন্থের প্রথম সংস্করণে ভাসারি লিওনার্দো সম্বন্ধে লেখেন— "কদাচিৎ স্বর্গ থেকে প্রেরিত হন এক আধজন মানুষ, যাঁরা ঈশ্বরের প্রতিনিধি। তাঁদের অনুসরণ করে, অনুকরণ করে, আমরা নিজেদের উন্নত করতে পারি স্বর্গীয়তায়। যদি বা প্রকৃতি তাঁদের সর্বদা সহায়তা না-ও করে, তথাপি তাঁরা এমন সব কীর্তি সম্পন্ন করেন যা এই স্বর্গীয় ব্যাপারে অংশগ্রহণ করে।" ১৫৬৮ সালে কিন্তু ভাসারি এই বাক্যগুলি ছেঁটে দেন। কেন? মাইকেল এঞ্জেলোর জন্য আরও কিছু সুন্দর বাক্য জুড়ে দেবেন বলে?

সমস্যা এইই, যে সরাসরি তাঁর ছাত্রদের মধ্যে কেউই কিন্তু তেমন বিশাল হয়ে উঠলেন না, যে কথা পল জোভ লেখেন— 'প্রতিভাময় কোনও শিষ্যকে রেখে যাননি' লিওনার্দো। হয়তো চিত্রকরের গুণাবলি নয়, শিষ্য বাছাইয়ের ক্ষেত্রে ছাত্রদের সৌন্দর্য-শরীরী সৌষ্ঠব এবং মজাদার ব্যক্তিত্বই বড় হয়ে দাঁড়িয়েছিল এই শিল্পীর কাছে। সালাই ও মেলৎসি ছাড়া আর দু'জন ছাত্রের কথা আমরা পাই— বোলত্রাফ্ফিও এবং দো'জ্জিয়ানো। অনামা গাদ্দিয়ানো আরও কয়েকটি নাম উল্লেখ করেছেন— জোরোয়াস্ত্র দে পেরেতোলা, রিচ্চিও ফিয়োরেনতিনো, ফেররান্দো লেসপানিওল (স্পেনীয়) এবং ফেরনান্দো দে ইয়ানোস ('আংঘিয়েরির যুদ্ধ' বা *Bataille d'Anghiari* ছবিটির সময়ে যে ছাত্র তাঁর সঙ্গে ছিলেন।) আমরা আরও কিছু ছাত্রের নাম অন্য সূত্র থেকে পাই— যদিও কবে তাঁরা কর্মশালায় প্রবেশ করেন ও কতদিন থাকেন তা জানা যায় না। এ ছাড়াও আছেন অগণিত শিল্পী, যাঁরা তাঁর ছবিকে অনুকরণ করেছেন— অনুসরণ করেছেন— তাঁর কাছে শিষ্যত্ব বরণ না করেও। এই শেষ গোষ্ঠীর মধ্যে উল্লেখ্য সেসারে দা সেস্তো, জিয়ানপেত্রিনো, ভিনচেঞ্জো চিভের্কিও, বেরনার্দিনো দে কন্তি, সেজারে মাইনি (স্ফোর্জার স্মৃতিফলকের স্রষ্টা আন্দ্রেয়া সোলারিও, বেরনার্দিনো লুইনি)। সোদোমা ও বাচ্চিও বান্দিনেল্লি তো আছেনই— যাঁদের সিংহভাগ কর্মই লিওনার্দোর থেকে ধার করা। এরপরও আছেন তাঁরা, যাঁরা কোনও-না-কোনওভাবে তাঁর কিছু কিছু 'আবিষ্কার'কে ব্যবহার করেছেন। এবং তাঁর উপর খুব বেশি নির্ভর না করেও তাঁরই ধ্যানধারণাকে প্রগতির পথে এগিয়ে নিয়ে গেছেন— পিয়েরো দি কসিমো, রাফায়েল, জিয়র্জিয়োনে, সেবাস্তিয়ানো দেল পিয়োম্বো, পোনতোর্মো, ব্রোনজিনো পর্যন্ত... লিওনার্দোর প্রতিভাদ্যুতির আলো গোটা ইউরোপে ও বহু শতাব্দী পেরিয়ে কীভাবে ছড়িয়েছে, সে ব্যাখ্যা করবার পরিসর এই বইয়ে নেই।

১৫১৯-এর ১ জুন ফ্রান্সেস্কো মেলৎসি দা ভিঞ্চির এক সৎভাইকে একটি চিঠিতে তাঁর তিরোধান সংবাদ জানিয়ে লেখেন— "তিনি ছিলেন আমার কাছে পিতার অধিক। তাঁর মৃত্যুতে আমি যে শোক পেয়েছি তা ভাষায় বর্ণনীয় নয়। যদিচ আমার শরীর অক্ষত আছে, কিন্তু আমি যে চিরন্তন এক দুঃখে নিমজ্জিত আছি। কারণ তিনি আমাকে প্রতিটি দিন গভীর ও তীব্র ভালবাসায় স্নাত করেছেন। এই শোক প্রত্যেক মানুষের, কারণ এমন এক ব্যক্তিকে প্রকৃতির বুক থেকে আমরা হারালাম, যাঁর পুনঃসৃষ্টি অসম্ভব।"

যেন এই শেষ বাক্যটিকে অস্বীকার করার মানসেই, বার্তোলোমেয়ো নামে লিওনার্দোর এক সৎভাই (সের পিয়েরোর চতুর্থ বিবাহের সন্তান) ভিঞ্চি গ্রামের এক মেয়েকে বিবাহ করেন, ও ভাসারির মতে, "একটি পুত্রকামনা করেন যার ভেতরে ঈশ্বর তাঁর অসামান্য প্রতিভাধর জ্যেষ্ঠ ভ্রাতার সব গুণাবলি পুনশ্চ প্রদান করে আর একটি লিওনার্দোর সৃষ্টি করবেন। কিছু দিন পরে তাঁর সাধ পূর্ণ হয় ও এক পুত্রের জন্ম হয়। তার নাম তিনি লিওনার্দোই রাখতে চেয়েছিলেন, কিন্তু আত্মীয়দের উপদেশে শিশুটির নামকরণ হয় পিয়েরো।" জ্যেষ্ঠতাতের মতোই সুদর্শন এই বালক দ্রুত ও চমকপ্রদ ভাবে অতি উজ্জ্বল ও বুদ্ধিমান হয়ে বেড়ে উঠতে থাকে। এক জ্যোতিষী ও এক কররেখাবিশারদ বলেন এর অসামান্য একটি কর্মজীবন হবে। কিন্তু বালকটি স্বল্পায়ু হবে। বালকের প্রাথমিক শিক্ষা সম্পূর্ণ হবার আগেই সে নিজে নিজে মূর্তি গড়তে শিখে ফেলে, আঁকতে শেখে। অত্যন্ত সম্ভাবনাময় এক কিশোর সে। বার্তোলোমেয়ো অনুভব করেন, তাঁর প্রার্থনা বৃথা যায়নি। ঈশ্বর 'তাঁর ভ্রাতাকেই তাঁর পুত্রের মধ্যে স্থাপন করেছেন।' কিশোর পিয়েরিনো দা ভিঞ্চিকে ফ্লোরেন্সে পাঠানো হয় লিওনার্দোর সাথে একদা সম্পর্কিত বান্দিনেল্লির কাছে শিল্পশিক্ষার পাঠ নিতে। পরে ভাস্কর ত্রিবোলোর কাছেও যায় সে। সকলেই তাঁর গুণে মুগ্ধ হন। বিশেষত তার ভাস্কর্যে। একটি ফোয়ারা, একটি মর্মর ব্যাক্কাস, একটি ব্রোঞ্জের নারীমূর্তি। রোমে গিয়ে পিয়েরিনো মাইকেল এঞ্জেলোর রীতিও রপ্ত করে। কিন্তু দুঃখের বিষয়, হস্তরেখাবিদ ও জ্যোতিষীর কথাকে সত্য করে, তেইশ বছর বয়সে পিসায়, ১৫৫৩ সালে পিয়েরিনোর মৃত্যু হয়, এক অজানা জ্বরে। তাঁর হাতের কয়েকটি ভাস্কর্য— একটি 'জলদেবতা' (*Dieu des Eaux*, লুভ্র-এ রক্ষিত) ও 'স্যামসন ও ফিলিস্তিনি' (*Samson et un Philistin*, ফ্লোরেন্সের পালাৎসো ভেক্কিওতে রয়েছে) আজও আমাদের কাছে তাঁর সম্ভাবনাময়তাকে দৃশ্যমান করে তোলে। তাঁর স্মৃতিতে লিখিত এক সনেটে তাঁরই এক বন্ধু ও কবি বেনেদেত্তো ভার্কি বলেন কোন দুর্ভাগ্য পৃথিবীকে এই দ্বিতীয় ভিঞ্চির থেকেও বঞ্চিত করল।

দুর্ভাগ্য মৃত্যুর পরেও লিওনার্দোর পিছু ছাড়েনি। আমবোয়াজের স্যান্ত-ফ্লোরেন্তাঁর গির্জাতে তাঁর কবরে শয়নের তারিখ ১৫১৯-এর ১২ আগস্ট। অর্থাৎ, মে মাসে তাঁকে সাময়িকভাবে অন্য কোনও স্থানে গোর দেওয়া হয়েছিল— মৃত্যুর তিনমাস পরে তাঁর উপযোগী এক শবাধার ও সমাধিফলক তৈরি করে সেই মর্যাদায় ভূষিত করা হয় তাঁর শবদেহকে।

১৮০২ সালে নেপোলিয়নের এক সেনেটরকে আমবোয়াজের প্রাচীন ধ্বংসাবশেষ আবার সংস্কার করতে নির্দেশ দেওয়া হয়। মধ্যবর্তী বিপ্লবের সময়ে প্রচণ্ড ক্ষতিগ্রস্ত হয়েছিল

এই অঞ্চলের সৌধগুলি। অবাধ লুটপাটও চলেছিল। সেই সেনেটরের চোখে ভাঙা গির্জাটি আদৌ নয়নমনোহর না মনে হওয়ায় তিনি সেটি ভেঙে ফেলার আদেশ দেন। এবং এই গির্জার কবরখানার যাবতীয় স্মৃতিফলকের, সমাধিসৌধের পাথর ব্যবহার করা হয় দুর্গটির সংস্কারের কাজে। কবরগুলি গলিয়ে ফেলে তার ধাতু নিষ্কাশিত হয়। আর ছেলেপিলেরা সানন্দে ধ্বংসস্তূপে ছড়িয়ে থাকা ভাঙা হাড়গোড়ের উপরে নৃত্য করে। এসময়ে এক মালি ব্যথিত হয়ে তাদের সেখান থেকে তাড়িয়ে দেয়। তবে প্রতিটি কফিন যে খুলে ফেলা হয়েছিল তা মনে হয় না। লিওনার্দোর শবদেহটি কোথায় গেল কেউ জানে না। তবে ১৮৬৩ সালে কবি আর্সেন উসে অঞ্চলটিকে খুঁড়ে একটি পুরাতাত্ত্বিক অনুসন্ধান চালান। সেখানে একটি গোটা কঙ্কাল তিনি পান (অনেকে মনে করেন তিনটি ফিমারের বেশি কিছু পাওয়া যায়নি) ভাঁজ করা হাত, এবং একটি হাতে করোটিটি ধৃত। নিকটেই ভাঙা এক সমাধি ফলকের অংশ পাওয়া যায়: 'EO DUS VINC'... তবে কি 'লিওনার্দাস ভিঞ্চিয়াস' শব্দটির অবশেষ? করোটির আকৃতি বেশ বিশাল— এক অসামান্য মস্তিষ্কের উপযুক্ত করোটিই বটে ("এমন মহান করোটি আমরা কখনও দেখিনি... সাড়ে তিনশো বছর পরেও ওই মহিমাময় মাথাটি নিজের অহংকার অটুট রেখেছে"— কবি লিখেছিলেন)। এই করোটির একটি ছাঁচ তৈরি করা হয়— পারীর ফ্রেনোলজিস্টরা সেই ছাঁচ পরীক্ষা করে দেখবার চেষ্টা করেন। সেই বিখ্যাত মাথার বৈশিষ্ট্যসকল। অন্যদিকে, ওই স্থানে মনুমেন্ট তৈরি করা হয়। সেই ভাঙাচোরা কঙ্কালটিকে একটি পাত্রে করে রাখা সত্ত্বেও, পুনরায়, ১৮৭৪ সালে সেটিকে খুঁজে পান পারীর কাউন্ট এবং স্যাম্ভউরের চ্যাপেলের সংলগ্ন ভূমিতে তাকে কবরস্থ করেন— এবং সততার সাথেই সমাধিফলকে লিখিত হয়— 'সম্ভবত' এটি লিওনার্দো দা ভিঞ্চির দেহাবশেষ। এই মনুমেন্টটি আজও আছে, কিন্তু যা আর পাওয়া যায় না তা ওই প্রাচীন ভাঙা সমাধিফলকটি। তার একটি খোদাইছবি পাওয়া যায় পারির বিবলিওতেক নাসিওনালে। শেষপর্যন্ত, দা ভিঞ্চির প্রায় প্রতিটি জিনিসেই থেকে যায় অনিশ্চিতি...

ফ্রান্সেস্কো মেলৎসি কিন্তু লিওনার্দোর তিরোধানের সঙ্গে সঙ্গে ইতালিতে ফিরে যান না। ২০ আগস্ট ১৫১৯ পর্যন্ত যে তিনি আমবোয়াজেই ছিলেন ও রাজার মাসোহারা পেয়ে চলেছেন, সে প্রমাণ একটি নথিতে পাওয়া গেছে। ভিল্লানি তখনও তাঁর সেবক। ধরে নেওয়া যায় রাজা প্রথম ফ্রাঁসোয়াকে তিনি লিওনার্দোর ওই বিখ্যাত ছবি তিনটি ইতিমধ্যেই হস্তান্তর করেছেন (ফাদার দান লেখেন, রাজা 'মোনালিসা' বা জোকন্দের জন্য চার হাজার একু মূল্য দিয়েছিলেন— তবে একথার অন্য প্রমাণ নেই)। অতঃপর লিওনার্দোর শেষ ইচ্ছাগুলি পূর্ণ করেছেন একে একে। এবং ১৫২০ বা ১৫২১ নাগাদ মিলানের দিকে যাত্রা করেছেন। সঙ্গের বহুমূল্য মালপত্রে রয়েছে ঐতিহ্যময় প্রাপ্তি: হাজার হাজার নোটবইয়ের পৃষ্ঠা, সমস্ত আঁকাজোকা এবং অঙ্কনের সামগ্রী (যা শুধু তাঁকেই দিয়ে গেছেন লিওনার্দো)।

১৫২৩-এ লম্বার্দিতে মেলৎসির খোঁজ আমরা পাই। জানতে পারি এর পরের বছর লম্বার্দিতেই সালাইয়ের মৃত্যু হয় একটি দুর্ঘটনায়, বন্দুকের আঘাতে। মেলৎসির ভাপ্রিও-র ভিলার একটি ঘরে গুরুর পাণ্ডুলিপিগুলি সংরক্ষিত হয়। ফ্রান্সেস্কো নানা পর্যটক ও উৎসুক

দর্শনার্থীকে লিওনার্দোর কাগজপত্রগুলি দেখান। ফেরারির ডিউকের প্রেরিত দূত আলফোন্সো বেনেদেত্তো লিখেছেন, তিনি মেলৎসির গৃহে লিওনার্দোর 'শারীরতত্ত্ব বিষয়ক পাণ্ডুলিপি ও আরও নানা সুন্দর জিনিস' দেখেছেন। সগর্বে তিনি বাক্সগুলি খোলেন— খাতাগুলি দেখান লোমাৎসো, লুইনি, ভাসারি প্রমুখকে, তাঁদের কাজের জন্য। নিজে তিনি নোটগুলিকে সাজাবার চেষ্টা করেন। কিছু কিছু লেখাকে টুকে স্থানান্তরিত করেন অন্য পাণ্ডুলিপিতে— ছাপাবার জন্য (শিল্পের উপরে লিওনার্দোর রচনা নিশ্চয় ইতিমধ্যেই অনুকৃত হয়েছিল— রাজা প্রথম ফ্রাঁসোয়ার সভায় চেল্লিনি তা দেখেছেন বলে জানিয়েছেন যখন।) দু'জন স্ক্রাইব বা অনুকৃতিকারীকে মেলৎসি এই উদ্দেশে নিয়োগও করেন, এবং মেলৎসির সম্পাদনায় তৈরি হয় আজকের বিখ্যাত 'ত্রাত্তাতো দেল্লা পিত্তুরা' *(Trattato della pittura)* নামক সংকলনটির পাণ্ডুলিপি। কিন্তু আশ্চর্যভাবে অজানা কারণে মেলৎসি পাণ্ডুলিপিটির শেষ দেখে যেতে পারেননি। পাণ্ডুলিপিটি অসম্পূর্ণ অবস্থায় হস্তান্তরিত হয় মিলানীয় এক অপরিচিত শিল্পীর কাছে— অতঃপর সেটি উরবিনোর ডিউকদের কাছে গিয়ে পৌঁছয়। এরপর সেটির ঠাঁই হয় ভাটিকানে— সেখানে এটি পরিচিত হয় উরবিনোদের নামেই— ক্যাটলগে পাওয়া যায় 'কোদেক্স উরবিনাস লাতিনাস ১২৭০' এই বিবরণটি। ১৬৫১ সালের আগে এটি বই হিসেবে বেরোতে পারেনি।

মেলৎসি ১৫৭০-এ প্রয়াত হন। তাঁর বিবাহ হয়েছিল, এবং তাঁর পুত্র ওরাজিও পিতার আগ্রহের বিষয়গুলিতে কোনও অনুরাগ বোধ করেননি। ফলত সব পাণ্ডুলিপি এলোমেলো ভাবে সিন্দুকে ভরে ভাপ্রিও শস্যাধারের একতলার ঘরে গাদা করে রাখেন তিনি। পরিবারের পুরোহিত লেলিও গাভার্দি অকাতরে তা থেকে তিনটি খণ্ড আত্মসাৎ করেন ও তস্কানের গ্র্যান্ড ডিউককে হস্তান্তর করেন। মিলানীয় বারনাবিত সাধু ম্যাজেন্তা সেগুলিকে উদ্ধার করে আবার মেলৎসি-পরিবারকে ফেরত দিতে গেলে তাঁকে জানানো হয়তো এমন সব অপ্রয়োজনীয় বাজে কাগজপত্র তাঁদের কাছে আরও অনেক আছে— তাঁর লাগলে তিনি নিতে পারেন। খবরটা ছড়িয়ে পড়তেই অনেক অনুরাগী ভাপ্রিওতে হাজির হন, এবং যথেচ্ছভাবে সকলের মধ্যে বাঁটোয়ারা হয়ে যায় লিওনার্দোর নোটবইয়ের সম্ভার। জনৈক পমপেও লিওনি দা'রেৎসো, যিনি ছিলেন সারদাইনের রাজার ভাস্কর— অনেকগুলি খণ্ড পেয়েছিলেন, এবং মাজেন্তার কাছ থেকে তাঁর সংগৃহীত তেরোটির মধ্যে আরও দশটি খণ্ড জোগাড় করেন। বাকি বেশ কিছু খণ্ড পাওয়া যায় কোনও এক কার্দিনাল বোরোমেওর কাছে (এর মধ্যে ম্যানুস্ক্রিপ্ট সি ও আরও একটি উধাও হওয়া কপিও ছিল)। আর একটি কোনও অজানা চিত্রকরের হাতে। একটি যায় সাভোয়ার শার্ল-এমানুয়েলের হাতে। এই শেষ দুটি পাণ্ডুলিপি আর পাওয়া যায়নি। এবং এই পাণ্ডুলিপিগুলির অদৃশ্য ও উধাও হয়ে যাওয়ার ব্যাপারটা ঘটতেই থাকে— একেবারে উনিশ শতক পর্যন্তই ঘটে চলে।

পমপেও লিওনি লিওনার্দোর অজস্র কাগজপত্র ও স্কেচ হাতে পেয়েছিলেন। যাদের অনেকগুলিই নানারকম আকৃতির। তিনি নিজে সেগুলিকে যথেচ্ছ কেটেকুটে, ছেঁটে আঠা দিয়ে সাঁটিয়ে ফেলেন দুটি শক্তপোক্ত খাতার বিশাল পৃষ্ঠায়। তাঁর এই সংকলনকে তিনি নাম দেন "লিওনার্দো দা ভিঞ্চির যন্ত্রপাতির নকশা, গোপন শিল্প এবং অন্যান্য বস্তু— পমপেও

লিওনির দ্বারা সম্পাদিত।" বিশাল পৃষ্ঠার এই বইগুলি অ্যাটলাসের সাথে তুলনীয় বলেই এগুলির নাম হয় 'কোদেক্স আতলান্তিকাস'। (এর মধ্যে দ্বিতীয়টি উইন্ডসরে পৌঁছে যাবে, এবং সেখানে প্রতিটি সাঁটানো কাগজ খুলে নিয়ে আলাদা আলাদা করে মাউন্ট করে প্রদর্শিত হবে।) গোটা যে নোটবইগুলি লিওনির কাছে ছিল সেগুলির কিছু তিনি স্পেনে বিক্রয় করেন, ১৬০৮ সালে তাঁর মৃত্যুর পর গালেয়াৎসো আরকোনাতির কাছে তাঁর উত্তরাধিকারীরা বাকিগুলি বেচে দেয়।

আরকোনাতি এরকম এগারোটি নোটবই আমব্রোজিয়েন গ্রন্থাগারকে দিয়ে দেন। এর মধ্যে একটি 'কোদেক্স আতলান্তিকাস'ও ছিল। কিছু হারিয়ে যায় ও চুরি হয়ে যায়। পৃষ্ঠাগুলিও ছিন্ন হয়ে যায়। কারণ 'কোদেক্স ত্রিভুলচিয়েন' (ত্রিভুলচিয়েন গ্রন্থাগারের সংগ্রহ থেকে আসা) প্রথমে বাষট্টি পৃষ্ঠার ছিল— আরকোনাতির কাছে হিসেব পাওয়া যায় চুয়ান্ন পৃষ্ঠার, এবং এখন তার মাত্র পঞ্চাশটি পৃষ্ঠা আছে।

সপ্তদশ শতকের শুরু থেকে ভিঞ্চির ছবি ও স্কেচের ব্যাপারে আগ্রহ ও গবেষণা শুরু হয় মহা উৎসাহে। বিশেষত ইংল্যান্ডে। লর্ড অ্যারানডেল (এঁর নামেই নামাঙ্কিত 'কোদেক্স আরুনদেল') অনেকগুলি স্কেচ জোগাড় করেন নিজের জন্য ও রাজা প্রথম চার্লসের জন্য। নোটবইয়ের কিছু শেষমেশ গিয়ে পৌঁছয় ভিয়েনায়। উনিশ শতকের শেষে লর্ড লিটন এর মধ্যে কিছু ক্রয় করেন এবং বিক্রি করেন জনৈক জন ফরস্টারের কাছে। (এর ফলে নোটবইগুলির নাম হয় ফরস্টার ১, ২, ৩...) ফরস্টার আবার এগুলি ভিক্টোরিয়া অ্যান্ড অ্যালবার্ট মিউজিয়ামে বিক্রয় করেন...

মিলানের আমব্রোজিয়েন গ্রন্থাগারে লিওনার্দোর যেসব ছবি, লেখা প্রভৃতি ছিল, সেগুলিকে আবার নেপোলিয়ন পারীতে সরিয়ে নিয়ে যান তাঁর ইতালি অভিযানের সময়ে। ১৮১৫ সালে 'কোদেক্স আতলান্তিকাস' পুনর্গ্রন্থিত হয়। কিন্তু অন্য নোটবইগুলি ফরাসি ইন্সটিটিউটে থেকে যায় (বর্ণমালার অক্ষর দ্বারা চিহ্নিত: A, B, E, F, G, H, I, L, M এবং দুটি নোটবই BN ২০৩৭ ও ২০৩৮ বা অ্যাসবার্নহ্যাম ১ ও ২— যেগুলি মূলত এ ও বি পাণ্ডুলিপির অংশ)। এই সময়ের পর থেকে শিল্পীর লেখার প্রতি, তাঁর ছবির সাথে সাথেই, আগ্রহ বেড়ে ওঠে মানুষের। প্রথমে ভেনতুরি, পরে রাভের্স-মোলিয়াঁ প্রমুখ তার কঠিন পুনর্লেখনের কাজটি করেন। 'চিত্রকলাবিষয়ক নিবন্ধ' *(Traité de la peinture)* এবং জলবিদ্যাবিষয়ক একটি ক্ষুদ্র অ্যান্থোলজি বাদ দিলে তখনও লিওনার্দোর কোনও গদ্যরচনাই গ্রন্থাকারে প্রকাশিত হয়নি। মৃত্যুর সাড়ে তিনশো বছর পরে শুরু হয় তাঁর লিখিত রচনার নিবিড় পাঠ— তাঁর প্রতিটি লেখাকে খুঁটিয়ে টীকাটিপ্পনী করা হয়। আবিষ্কৃত হন প্রযুক্তিবিদ ও স্থপতি, জ্ঞানী ও লেখক দা ভিঞ্চি...

আজ লিওনার্দোর পাণ্ডুলিপি দেখতে পাওয়া যায় নানা আকারে। কিছু সম্পূর্ণ নোটবই, যা এখনও তার আদি চামড়ার বাঁধাইতে অক্ষত অবস্থাতেই আছে, কিছু কৃত্রিমভাবে বাঁধানো, কিছু খোলা পৃষ্ঠা, ভাঁজকরা বড় কাগজ, খাতা থেকে ছেঁড়া কিছু পাতা। সংগ্রাহকদের নির্মম হাতে কাটাছেঁড়া করা কেবলমাত্র ছবির টুকরো। আর এই সবকিছু ছড়িয়ে আছে বিশ্বের বিবিধ সংগ্রহালয়ে: মিলানের আমব্রোজিয়েন গ্রন্থাগার ও ত্রিভুলচিয়েন গ্রন্থাগারে, পারীর

'ল্যাস্তিত্যুত দা ফ্রঁস'-এ, উইন্ডসরের রাজকীয় গ্রন্থাগারে, লন্ডনের ব্রিটিশ মিউজিয়াম ও ভিক্টোরিয়া অ্যান্ড অ্যালবার্ট মিউজিয়ামে, অক্সফোর্ডের লাইব্রেরি অফ ক্রাইস্ট চার্চে, ভেনিসের আকাদেমিয়ায়, তুরিনের প্রাক্-রাজকীয় গ্রন্থাগারে। কিছু আঁকা ও লেখা পাই ফ্লোরেন্সের 'অফিস' সংগ্রহালয়ে, লুভ্র-এ এবং পারীর লেকোল দে বোজা'রে। নিউইয়র্কের 'বনা দা বায়োন' সংগ্রহালয় ও মেট্রোপলিট্যান মিউজিয়ামে। ওয়াইমারের শ্লাস-মিউজিয়াম এবং নম্ভ-এর মিউনিসিপ্যাল গ্রন্থাগারে— কোনও কোনও ব্যক্তিগত সংগ্রহেও বটে। ব্যক্তিগত সংগ্রহের প্রধানতম 'কোদেক্স লাইসেস্টার'টি ১৯৬৫ সালে লন্ডনের ক্রিস্টির নিলামে ওঠে এবং আরমন্ড হ্যামার ফাউন্ডেশন সেটিকে ২৪০০০০০০ ফ্রাঁ মূল্যে কেনেন। আবার মাইক্রোসফটের মালিক বিল গেটস এই নোটবইটি কিনেছেন ওই ফাউন্ডেশনের কাছ থেকে। ... এ এক বিশাল ধাঁধা বা পাজল। যে ধাঁধাটির উত্তর এখনও খোঁজা চলেছে, ক্রমাগতই খোঁজা চলেছে। যেহেতু প্রচুর কাগজপত্র ও পাণ্ডুলিপি খোয়া গেছে, ধরে নেওয়া যায় লিওনার্দোর সামগ্রিক রচনার মাত্র দুই-তৃতীয়াংশই আমাদের হাতে এসে পৌঁছেছে। যা খুব কম নয়— তেরো হাজার পৃষ্ঠার মধ্যে সাত হাজার পৃষ্ঠা। হয়তো আরও কিছু পৃষ্ঠা কোনও একদিন অন্ধকারের গহ্বর থেকে উঠে আসবে। যেমন লিওনির সংগ্রহের বেশ কিছু নোটবই, যা ১৮৬৬ সালে হারিয়ে গিয়েছিল, মাদ্রিদের গ্রন্থাগারের জটিল গলিঘুঁজির ভেতরে ১৯৬৫ সালে পুনরুদ্ধার করা হয়েছে (মাদ্রিদ ১ ও ২)। দা ভিঞ্চির মিলানে বসবাসের সময়ের অনেক গুরুত্বপূর্ণ তথ্য এই দুটি খণ্ডের প্রতিলিখনের ফলে পাওয়া গেছে।

প্রত্যেক মানুষই রহস্যময়— এবং প্রতিটি মৃত ব্যক্তির ইতিহাস সময়ের সাথে সাথে ক্রমশ জটিল হয়ে উঠতে থাকে। লিওনার্দো— সেই আলো-অন্ধকারের রাসায়নিক— তাঁকে নিয়ে কোনওদিনই শেষ কথা বলবার সুযোগ আমাদের হবে কি? তাঁর কয়েকটি পদচিহ্ন থেকে তাঁর গোটা জীবনকে সম্পূর্ণত পুনরুদ্ধার করার আশা একরকমের দুরাশা বইকী। তবে প্রজন্মের পর প্রজন্মের গবেষকদের সব কাজ মিলিয়ে একটি সামঞ্জস্যপূর্ণ ছবি হয়তো রচনা করা সম্ভব। সেই ছবিটিই যথেষ্ট বিশাল, সেই ছায়াতেও অনুভূত হয়, ভাসারি কথিত সেই 'স্বর্গীয় লোকে'র প্রতিধ্বনি সত্যিই শোনা গিয়েছিল লিওনার্দো দা ভিঞ্চির জীবনে।